

Die Liedmelodie
Herzlich tut mich verlangen
im geistlichen Werk Johann Sebastian Bachs
Eine musikalisch-theologische Studie

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophisch-Sozialwissenschaftlichen Fakultät
der

Universität Augsburg

Vorgelegt von Michael Wersin

im Jahr 2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Franz Körndle

Zweitgutachter: Prof. Dr. Bernd Oberdorfer

Tag der mündlichen Prüfung: Mittwoch, 11. Juli 2018

Inhalt

1	Einleitung	9
1.1	<i>Eine Liedmelodie und ihr Auftreten in Bachs geistlichen Werken.....</i>	9
1.2	<i>Techniken und Zielsetzung des Kirchenlied-Einsatzes innerhalb von Kantaten</i>	11
1.3	<i>Persönliche Frömmigkeit als spiritueller Hintergrund von Bachs Musikschaffen? ..</i>	15
1.4	<i>Bachs geistlicher und geistiger Horizont.....</i>	17
1.5	<i>Geschichte und Gegenwart der musikalisch-theologischen Bachforschung</i>	20
1.6	<i>Zur Methodik dieser Studie</i>	27
2	<i>Mein gmüth ist mir verwirret – Haßlers Cantus wird zur Choralmelodie</i>	29
2.1	<i>Die weltliche Ursprungscomposition von Hans Leo Haßler</i>	29
2.2	<i>Die erste Kontrafaktur</i>	33
2.3	<i>Die Satz-Tradition der kontrafazierten Melodie vor Bach</i>	37
3	<i>Herzlich tut mich verlangen – Christian Knolls Lieddichtung und die Ars moriendi.....</i>	40
3.1	<i>Die verschollene erste Quelle des Liedes und seine Rezeption in Johann Heermanns „Sterbekunst“</i>	40
3.2	<i>Knolls Lieddichtung vor dem Horizont der „Ars moriendi“</i>	44
4	<i>Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit BWV 106 – Das Melodie-Incipient im dichten Netzwerk spätbarocker Motivik</i>	50
4.1	<i>Quellenlage und frühe Rezeption.....</i>	50
4.2	<i>Das seelsorgliche Konzept von BWV 106 im Überblick.....</i>	51
4.3	<i>Das Incipit der Haßler-Melodie im Zentrum von BWV 106</i>	54
4.4	<i>Die Evidenz des Melodie-Zitats</i>	57
4.5	<i>Das Melodie-Incipient im Zusammenspiel mit dem instrumentalen Choralzitat „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“</i>	58
4.6	<i>Das Thema der „Gesetzesfuge“ und seine allmähliche Verwandlung.....</i>	65
4.7	<i>Weitere motivische Querbezüge innerhalb von Satz 2d und darüber hinaus</i>	69

5	<i>Ich bin nun achtzig Jahr – Kreativer Choraleinsatz in der Mühlhausener Kantate BWV 71</i>	78
5.1	<i>Choraleinbau in Bachs vokalem Frühwerk am Beispiel einer Arie</i>	78
5.2	<i>Die Schwierigkeit des zusammenfassenden Benennens von Bachs Choraleinbau-Techniken</i>	83
6	<i>Komm, du süße Todesstunde BWV 161 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage einer Weimarer Eingangsarie</i>	86
6.1	<i>Arien mit Choraleinbau im Weimarer Kantatenrepertoire</i>	86
6.2	<i>Liturgische und exegetische Verortung der Kantate BWV 161</i>	87
6.3	<i>Die Verknüpfung von Arien- und Choralebene in der Eingangsarie</i>	92
6.4	<i>Spuren der Choralmelodie in weiteren Sätzen der Kantate</i>	97
6.5	<i>Diskussion des Choraleinbaus in der Fachliteratur zu BWV 161</i>	102
6.6	<i>Intention und seelsorgliche Wirkung des Choraleinbaus</i>	107
7	<i>Herzlich tut mich verlangen BWV 727 – Eine Choralbearbeitung im Umfeld des Orgelbüchleins</i>	110
7.1	<i>Bachs „Orgelbüchlein“ als Dokument seiner frühen Beschäftigung mit Chorälen an der Orgel</i>	110
7.2	<i>Verortung von BWV 727 im Umfeld des „Orgelbüchleins“</i>	112
7.3	<i>BWV 727 im Vergleich mit der Harmonik von Bachs Choralsätzen über dieselbe Melodie</i>	113
7.4	<i>Die Ausgestaltung des Cantus firmus in BWV 727</i>	120
7.5	<i>Die Ausgestaltung der begleitenden Stimmen</i>	121
8	<i>Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe BWV 25 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage eines Eingangschores</i>	126
8.1	<i>Die Weite des Spektrums an Affekten, welche die Haßler-Melodie je nach Umfeld aufzurufen vermag</i>	126
8.2	<i>Der „Sündenaussatz“ als Schlüsselbegriff der Sinnbildhaftigkeit des Eingangschores</i>	127
8.3	<i>Die seelsorglich-exegetische Veranlassung des Choralsatz-Einbaus in den Eingangsschor</i>	130

8.4	<i>Die substantielle Einheitlichkeit des musikalischen Materials und die Korrespondenz von Musik und Text</i>	133
8.5	<i>Zusammenfassung und Deutung der Analyseergebnisse</i>	142
8.6	<i>Die außergewöhnliche kompositorische Leistung und ihr ästhetischer bzw. spiritueller Hintergrund</i>	145
9	<i>Schau, lieber Gott, wie meine Feind BWV 153 – Die Liedmelodie in extremer Harmonisierung</i>.....	149
9.1	<i>Strophen aus drei Kirchenliedern im Libretto von BWV 153</i>	149
9.2	<i>Der Skopus der Kantate vor dem Hintergrund der Perikope des Sonntags nach Neujahr</i>	152
9.3	<i>Der Choralsatz „Und ob gleich alle Teufel“</i>	153
9.4	<i>Die anschließende Tenorarie „Stürmt, ihr Trübsalwetter“</i>	159
10	<i>Ach Herr, mich armen Sünder BWV 135 – Die Liedmelodie als Bassstimme eines Eingangschores</i>	164
10.1	<i>Der Choralkantaten-Jahrgang 1724/25 und die besondere Position von BWV 135</i>	164
10.2	<i>Die Kirchenlied-Grundlage des Textes von BWV 135</i>	167
10.3	<i>Die Umgestaltung von „Ach Herr, mich armen Sünder“ zum Kantatenlibretto</i>	170
10.4	<i>Luthers Auslegung von Psalm 6</i>	172
10.5	<i>Die satztechnischen Besonderheiten im Eingangschor von BWV 135 und ihre theologische Konnotation</i>	176
10.6	<i>Musikalische Analyse der Satzstruktur des Eingangschores</i>	181
10.7	<i>Die Sinnbildhaftigkeit der Satzstruktur für die theologische Aussage</i>	190
10.8	<i>Die Präsenz der Choralmelodie in den übrigen Sätzen von BWV 135</i>	192
11	<i>Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott BWV 127 – Das Melodie-Incipient in sinnstiftender Vernetzung mit zwei weiteren Chorälen</i>.....	201
11.1	<i>Das der Kantate zugrundeliegende Lied und sein Bezug zur Theologie des Sonntags Estomihi</i>	201
11.2	<i>Drei Kirchenlieder prägen strukturell und inhaltlich den Eingangschor von BWV 127</i>	207

11.3	<i>Der theologische Topos von der Doppelnatur Christi als Schlüssel zum Verständnis des Satzes</i>	210
11.4	<i>Das Incipit der Haßler-Melodie eröffnet einen Bedeutungshorizont</i>	215
12	J. S. Bachs Paul-Gerhardt-Rezeption – Ein Blick auf die Gesamtlage und auf die Schnittmenge zwischen Gerhardt-Texten und Haßler-Melodie	218
12.1	<i>Die Präsenz von Liedtexten Paul Gerhardts in Bachs geistlichem Werk</i>	218
12.2	<i>Der Gaudlitz-Streit und die Frage nach dem offiziellen Leipziger Gesangbuch vor 1725</i>	223
12.3	<i>Die Präsenz von Gerhardt-Liedern in den Leipziger Gesangbüchern vor 1725</i>	224
12.4	<i>Die Frage nach Bachs persönlichem Verhältnis zu Paul Gerhardts Dichtungen</i> ...	227
12.5	<i>Paul-Gerhardt-Lieder mit Verweis auf die Haßler-Melodie in den Leipziger Gesangbüchern</i>	231
13	Matthäus-Passion BWV 244 – Die Liedmelodie in verschiedenen Sätzen über Paul-Gerhardt-Strophen	241
13.1	<i>Die prominente Bedeutung der Haßler-Melodie innerhalb der Choralsätze der „Matthäus-Passion“</i>	241
13.2	<i>Die verschiedenen Tonlagen der Haßler-Melodie in der „Matthäus-Passion“</i>	242
13.3	<i>Der Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ und sein musikalisch-rhetorischer Gehalt</i>	247
13.4	<i>Der Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ im Vergleich mit dem Satz „Wenn ich einmal soll scheiden“</i>	248
13.5	<i>Die außergewöhnlichen Gestaltungsmittel im Choralsatz „Wenn ich einmal soll scheiden“</i>	251
13.6	<i>Die Choralsätze Nr. 54. und Nr. 62 als miteinander verwandtes Gegensatzpaar</i> ...	253
13.7	<i>Das Satz-Zwillingspaar „Erkenne mich, meine Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“</i>	256
13.8	<i>Der Choralsatz „Befiehl du deine Wege“ als tertium comparationis</i>	259
13.9	<i>Die Choralsätze Nr. 15, 17 und 44 in ihrem jeweiligen textlich-musikalischen Umfeld</i>	261
13.10	<i>Das weite Spektrum der Bachschen Choralstrophen-Vertonungskunst am Beispiel der besprochenen Sätze</i>	264

14 Weitere Funde des Melodie-Incips in der „Matthäus-Passion“ und einigen Kantaten? – Orientierungsversuche im Grenzbereich des Wahrscheinlichen	269
14.1 <i>Das Incipit der Haßler-Melodie als Arienbass in der „Matthäus-Passion“?</i>	269
14.2 <i>Das Incipit der Haßler-Melodie im Bass einer Arie aus der Kantate „Mein liebster Jesus ist verloren“ (BWV 154)?</i>	272
14.3 <i>Das Incipit der Haßler-Melodie im Eingangssatz einer weiteren Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphanias?</i>	277
14.4 <i>Im Graubereich der Plausibilität und außerhalb derselben: Zwei letzte Funde</i>	281
 15 Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem BWV 159 – Liedstrophe und arioser Gesang im Dialog.....	288
15.1 <i>Die Kantate BWV 159 als Bestandteil des mutmaßlichen Picander-Jahrgangs</i>	288
15.2 <i>Die inhaltliche Verortung der Kantate im Beziehungsnetz zwischen der Estomihi-Perikope und der Passion</i>	289
15.3 <i>Die Dialogstruktur der ersten beiden Sätze von BWV 159 und ihre Beziehung zur „Matthäus-Passion“</i>	293
15.4 <i>Musikalisch-theologische Analyse des Duets</i>	298
15.5 <i>Die Abwesenheit der Choralmelodie in den anderen Sätzen von BWV 159</i>	312
 16 Weihnachts-Oratorium BWV 248 – Die Liedmelodie am Beginn und am Ende einer zusammenhängenden Kantatenfolge	316
16.1 <i>Die unterschiedlichen Melodie-Zuweisungen für „Wie soll ich dich empfangen“ und „Ihr Christen auserkoren“</i>	316
16.2 <i>Die Fokussierung auf „O Haupt voll Blut und Wunden“ als theologischer Grund der Kombination von „Wie soll ich dich empfangen“ mit der Haßler-Melodie im 19. Jahrhundert</i>	324
16.3 <i>Die Exegese der Perikope Matth 21,1-9 in barocken Erbauungsbüchern</i>	331
16.4 <i>Textlich-musikalische Untersuchung des Chortalsatzes „Wie soll ich dich empfangen“</i>	334
16.5 <i>„Herzlich tut mich verlangen“ als wahrscheinlicher Bezugspunkt für „Wie soll ich dich empfangen“</i>	338
16.6 <i>Eine Fernbeziehung zwischen „Wie soll ich dich empfangen“ und „Nun seid ihr wohl gerochen“?</i>	342

17	<i>Ach Herr, mich armen Sünder</i> BWV 742 – Die Liedmelodie in einem Choralvorspiel von zweifelhafter Provenienz.....	348
17.1	<i>Die Quellenlage zum Choralvorspiel „Ach Herr, mich armen Sünder“</i>	
	<i>BWV 742</i>	348
17.2	<i>Substantielle Begutachtung des Choralvorspiels „Ach Herr, mich armen Sünder“</i>	
	<i>BWV 742</i>	354
18	Schlussbemerkung.....	360
19	Verzeichnis der Abbildungen.....	363
20	Modernere Literatur.....	372
21	Zitierte Werke von Martin Luther	389
22	Historische Literatur	391

1 Einleitung

1.1 Eine Liedmelodie und ihr Auftreten in Bachs geistlichen Werken

Die Annäherung an die geistliche Musik Johann Sebastian Bachs aus der Perspektive einer einzelnen darin häufig verarbeiteten Liedmelodie ist eine ungewöhnliche, lenkt sie doch den Blick auf eine Reihe von Werken, die in dieser Auswahl und Anordnung sonst nicht gemeinsam zum Gegenstand einer Untersuchung geworden wären.

Dass in dieser Untersuchung Arien, Choräle, konzertante Choralbearbeitungen und Chorsätze aus verschiedenen Kantaten, aber auch aus der *Matthäus-Passion* und aus dem *Weihnachts-Oratorium*, außerdem Choralvorspiele für Orgel unter dem ihnen allen gemeinsamen Gesichtspunkt des Bezugs zu ein und derselben Kirchenliedweise besprochen werden können, liegt daran, dass Johann Sebastian Bach die ins Zentrum der Untersuchung gestellte Liedweise besonders vielfältig zum Einsatz gebracht hat. Es handelt sich dabei um diejenige Melodie, die einstmals, rund 85 Jahre vor Bachs Geburt, Hans Leo Haßler als *Cantus I*-Stimme eines weltlichen Liedes mit dem Text *Mein gmüth ist mir verwirret* komponiert und 1601 im Rahmen seiner Sammlung *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliarden und Intradan / mit 4.5.6. und 8. Stimmen*¹ in Druck gegeben hatte. Schon wenige Jahre danach wurde sie erstmals mit einem geistlichen Text versehen und erlebte dann eine lange, weitverzweigte Karriere als Gesangbuch-Melodie, während derer sie mit mehreren Dutzend verschiedenen Kirchenliedtexten verbunden wurde².

Heutzutage bringt man sie vor allem mit dem Paul-Gerhardt-Text *O Haupt voll Blut und Wunden* in Verbindung. Diese Zuordnungs-Konvention hat prinzipiell mit Bachs prominentem, besonders aussagekräftigen Einsatz einiger Strophen dieses Liedes an zentralen Stellen in seiner *Matthäus-Passion* zu tun, zusätzlich aber auch mit einer entsprechend herausgehobenen, emphatischen Rezeption ebendieser Bachschen Choralsätze (vor allem Nr. 54 *O Haupt voll Blut und Wunden/Du edles Angesichte* und Nr. 62 *Wenn ich einmal soll scheiden*) bei der Wiederentdeckung der *Matthäus-Passion* im 19. Jahrhundert³.

Bach selbst hat diese Melodie mit Strophen aus (bzw. unter Bezugnahme auf) insgesamt sechs verschiedenen Lieddichtungen verarbeitet, wie im Folgenden detailliert dargestellt werden wird. Paul Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden* steht hierbei chronologisch gesehen erst

¹ Haßler 1601.

² Eine diesbezügliche Zählung im „Dreßdnischen“ Gesangbuch (Ausgabe von 1727) ergab, dass der Melodie in diesem Buch mehr als 30 verschiedene Lieddichtungen zugewiesen sind.

³ Vgl. hierzu Klek 2010.

an vierter Stelle, gefolgt noch von Paul Gerhardts *Wie soll ich dich empfangen*, dessen erste Strophe in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* als Choralsatz erklingt, und Georg Werners *Ihr Christen auserkoren*, dessen vierte Strophe *Nun seid ihr wohl gerochen* (dichterisch frei für *gerächt*, Anm. MW) Bach als Schluss der sechsten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* in eine konzertante Choralbearbeitung fasste.

Eine wichtige Rolle innerhalb von Bachs unterschiedlichen Adaptionen der Melodie spielen außerdem die beiden Lieddichtungen, die seit dem 17. Jahrhundert bis zu Bachs Lebzeiten am stärksten mit der Haßlerschen Liedweise assoziiert wurden – sie sind auch die beiden ersten Kontrafakturen: *Herzlich tut mich verlangen*, ein Sterbelied von Christoph Knoll, und *Ach Herr, mich armen Sünder*, eine Paraphrase des sechsten Psalms von Cyriakus Schneegaß. *Herzlich tut mich verlangen* erschien schon 1613, zwölf Jahre nach der Veröffentlichung des *Lustgartens*, mit Haßlers Melodie in den Görlitzer *Harmoniae Sacrae*. *Ach Herr, mich armen Sünder* ist erstmals in der 1625er-Ausgabe des *Dreßdnischen Gesangsbuches*⁴ nachweisbar.

Mit *Herzlich tut mich verlangen* betitelte Bach sein Choralvorspiel BWV 727, aller Wahrscheinlichkeit entstanden in seiner Weimarer Zeit. In ebendieser Schaffensperiode komponierte er auch die Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), deren Schlusschoral *Der Leib zwar in der Erden* der vierten Strophe von Knolls Lieddichtung *Herzlich tut mich verlangen* entspricht und deren Eingangsarie die Liedmelodie als instrumental eingespielten Cantus firmus in sich trägt. Vor dem Hintergrund des Aussagezusammenhangs der Kantate lässt sich erschließen, dass dieser instrumentale Cantus firmus dasselbe Lied bzw. besonders dessen erste Strophe repräsentiert⁵.

Cyriakus Schneegaß' Psalm paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* ist gemäß der entsprechenden Betitelung schon Gegenstand der Choralbearbeitung BWV 742, für welche die Urheberschaft Bachs allerdings mit guten Gründen in Frage gestellt werden kann⁶. Dasselbe Psalmlied wurde später als Ganzes zur Grundlage für die gleichnamige Kantate BWV 135, komponiert für den 25. Juni 1724 (3. Sonntag nach Trinitatis) in Leipzig im Rahmen des sog. Choral-kantaten-Jahrgangs. Rund zehn Monate zuvor hatte Bach die Liedmelodie, gefasst in einen vierstimmigen Bläuersatz, schon in die Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (BWV 25, aufgeführt am 29. August 1723 in Leipzig) eingebaut. Im Blick auf den Aussagehorizont, den diese Kantate eröffnet, spricht vieles dafür, dass auch hier Schneegaß' Paraphrase des sechsten Psalms der textliche Bezugspunkt für dieses untextierte Choralzitat ist, wie zu zeigen sein wird.

⁴ vgl. Zahn³, 1890, S. 400 (Nr. 5385a).

⁵ Vgl. Osthoff/Hallmark 1984, S. 32.

⁶ Das Stück wird darum erst ganz am Ende dieser Arbeit untersucht.

Zwischen BWV 25 und BWV 135 entstand die Kantate *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153), erstmals aufgeführt am Sonntag nach Neujahr (2. Januar) 1724 in Leipzig. Sie enthält als fünften Satz die Choralstrophe *Und ob gleich alle Teufel*, die dem Paul-Gerhardt-Lied *Befehl du deine Wege* entstammt, welches in Leipzig ebenfalls auf die Haßlersche Melodie gesungen wurde. Eine weitere Strophe desselben Liedes setzte Bach wenige Jahre später auch für die *Matthäus-Passion*.

Ebenfalls im Rahmen der *Matthäus-Passion* taucht mutmaßlich im Jahre 1727, wie oben bereits erwähnt, Gerhardt's *O Haupt voll Blut und Wunden* in Bachs Schaffen auf. Die sechste Strophe desselben Liedes, *Ich will hier bei dir stehen*, verarbeitete Bach nicht nur als Choralatz in der *Matthäus-Passion*, sondern zwei Jahre später auch innerhalb eines Duetts für die Kantate *Sehet! Wir gehn hinauf gen Jerusalem* (BWV 159), wo sie zeilenweise als Cantus firmus in den ariosen Gesang der Altstimme eingeflochten ist. Zu guter Letzt sind noch die beiden einzeln überlieferten Choralsätze BWV 270 und 271 zu nennen.

Mit dieser beschreibenden Auflistung sind indes nur die ganz offensichtlichen Fundstellen für die Melodie in den überlieferten Werken Johann Sebastian Bachs benannt. Darüber hinaus gibt es noch eine Reihe von einerseits vokalen, aber anders als mit einem der zugehörigen Liedtexte unterlegten sowie andererseits rein instrumentale Zitate des Incipits (erste Melodiezeile) der Liedweise, die sich mit unterschiedlicher Evidenz als von Bach bewusst gesetzt vermuten lassen. Sie finden sich in den Kantaten *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) und *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127) sowie – mit teilweise geringerer Beweisbarkeit der absichtlichen Setzung durch Bach – in einigen weiteren Kantaten.

1.2 Techniken und Zielsetzung des Kirchenlied-Einsatzes innerhalb von Kantaten

Als Choralatz oder Choralbearbeitung vertonte Einzelstrophe, generell mit einem Liedtext-Incipient übertiteltes Choralvorspiel, textiertes (vokales) oder untextiertes (instrumentales) Einflechten der gesamten Liedmelodie in unterschiedliche Satzzusammenhänge, Zitat bloß des Melodiebeginns – das Spektrum der Verwendungsmöglichkeiten, die Bach für diese Melodie gefunden hat, ist sehr weit. Damit ergibt sich auch die Frage nach der Bedeutungsintention solchen Lied- bzw. Liedzitat-Einbaus in größere geistlich-musikalische Zusammenhänge. Für die entsprechenden Choralsätze der *Matthäus-Passion* fällt die Antwort auf diese Frage nicht besonders schwer: Dort wird durch den Einsatz gezielt ausgewählter Liedstrophen aus dem der Gemeinde vertrauten Gesangbuch-Repertoire eine starke innere Beteiligung der Hörer am Passionsgeschehen evoziert – das Passionsgeschehen wird in diesen Momenten für die hörenden

Gemeindeglieder aktualisiert, indem es auf ihre jeweils eigene Frömmigkeit bezogen wird. Die Bachforscherin Renate Steiger spricht in diesem Zusammenhang von einem „Identifikationsangebot“⁷ für die Gemeinde

„mit Parallelen zur Predigtpraxis. Auch die Prediger der Bachzeit streuen in ihre Predigten Liedstrophen ein, oft in gliedernder Funktion, als Ruhepunkte im Ablauf: mit geprägter Formulierung wird ein Gedanke noch einmal wiederholt und zusammengefasst“⁸.

Gerade in der *Matthäus-Passion* lässt sich am Einsatz der Liedstrophen stärker als anderswo eine diesbezügliche persönliche Intention Bachs ablesen, denn die Forschung geht davon aus, dass er selbst diese in Picanders Libretto nicht enthaltenen Liedstrophen ausgewählt hat⁹.

Komplexer schon ist der Rezeptionsvorgang, der den Hörern zugemutet bzw. zugetraut wird, im Falle des rein instrumentalen Komplet-Zitats der Melodie, das für den Hörer, der die Melodie als häufig verwendetes Kirchenlied kennt, zwar musikalisch leicht erkennbar sein kann, aber keinen Text mit sich führt: Soll ein solches Melodie-Zitat eine seelsorglich Wirkung entfalten, müssen die Hörer in der Lage sein, selbsttätig einen Text mit dieser Melodie in Verbindung zu bringen, und sie müssen diesen Text, den sie gewissermaßen im Geiste aufzurufen haben, auch inhaltlich mit dem semantischen Umfeld, in dem das Melodiezitat erklingt, verknüpfen können.

Wie intensiv und detailliert ein solcher Verknüpfungsvorgang beim Hören einer Gottesdienstmusik gelingen kann und welche pastorale Wirkung er zu entfalten vermag, hängt freilich vom einzelnen Hörer, genauer gesagt einerseits von dessen Aufmerksamkeit, andererseits aber auch von dessen Vorbildung ab. Man darf aber davon ausgehen, dass die Gottesdienstbesucher der Bachzeit viel vertrauter mit den Inhalten der christlichen bzw. im Besondern der lutherischen Glaubenslehre waren als heutige Kirchgänger: Sonntag für Sonntag, Feiertag für Feiertag nahmen sie teil an den großen exegetischen „Gesamtkunstwerken“, die die Gottesdienste seinerzeit waren. Die Predigten, die Kirchenliedtexte und auch die Kantatenlibretti waren eng am omni-präsenten Bibelwort der Luther-Übersetzung orientiert oder bestanden passagenweise sogar allein aus aneinandergereihten Bibelziten. Über viele Jahre und Jahrzehnte hinweg bewirkte diese Omnipräsenz des Bibelworts und seiner auf Luthers Prämisse beruhenden Exegese, die

⁷ R. Steiger 2002a, S. 140.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

Bibel lege sich durch sich selbst aus, sie sei also „sui ipsius interpret“¹⁰, eine nachhaltige Vertiefung jener Glaubensinhalte, welche schon früh im Rahmen der Schulausbildung von jedem Einzelnen ausführlich zur Kenntnis genommen worden waren¹¹. Ein seinerzeit so verbreitetes Sterbelied wie Christoph Knolls *Herzlich tut mich verlangen*, in dem zentrale Aspekte der barocken *Ars moriendi*, jener schon in der Frühneuzeit verbreiteten und von Luther für die protestantische Frömmigkeitspraxis aufgegriffenen „Kunst“ der christlichen Sterbebereitung¹², entfaltet sind, wurde mit Sicherheit von vielen Menschen auswendig beherrscht¹³; Todesfälle und die damit verbundenen speziellen Kasualien nahmen ja einen viel breiteren Raum im Alltag der Menschen ein als heute.

Es ist also davon auszugehen, dass zumindest der seelsorgliche Bedeutungshorizont einer solchen Lieddichtung vom zeitgenössischen Hörer imaginiert werden konnte, wenn er die dazugehörige Melodie etwa innerhalb einer Arie wie *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161/1) hörte, erkannte und dabei das zum 16. Sonntag nach Trinitatis gehörige, unmittelbar zuvor zur Kenntnis genommene Evangelium vom *Jüngling zu Nain* (Lk 7,11-17)¹⁴ im Ohr hatte.

Im selben Gottesdienst wird der Pfarrer die Totenerweckung, die im Zentrum dieses Evangeliums steht, in lutherischer Tradition als Sinnbild für Christi uneingeschränkte Macht über den Tod ausgelegt haben, und der Gottesdienstbesucher, der im Rahmen der Feier auch noch das eine oder andere zur Thematik passende Lied selbst gesungen haben wird, dürfte die Kernbotschaft, dass er angesichts von Christi Sieg über den Tod seinen eigenen Tod nicht zu fürchten habe, am Ende umfassend und aspektreich rezipiert haben¹⁵. Innerhalb dieses Rezeptionsvorgangs regte das Hören der vertrauten Melodie eines Sterbeliedes in entsprechendem textlich-musikalischen Umfeld als „Identifikationsangebot“¹⁶ ohne Zweifel konkrete Assoziationen und Konnotationen an.

Ein noch komplexerer Rezeptionsvorgang ist zu vollziehen für die sinnstiftende Wahrnehmung des bloßen Melodie-Incipits, wie es u. a. mutmaßlich im Mittelsatz der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* (BWV 106) von der Sopranstimme verwendet, aber mit einem zu keiner

¹⁰ Martin Luther, *Assertio omnium articulorum M. Lutheri per bullam Leonis X. novissimam damnatorum*, WA 7, 154-191 (hier: S. 97).

¹¹ Vgl. hierzu Petzoldt 1985 und Petzoldt 1997.

¹² Vgl. hierzu Piper 1975.

¹³ Der bekannte Theologe und Lieddichter Johann Heermann (1585-1647) etwa veröffentlichte unter dem Titel *Güldene Sterbekunst* eine Sammlung von Predigten aus der eigenen pastoralen Praxis, die allesamt Auslegungen einzelner Strophen des Knollschen Liedes sind.

¹⁴ Oder bei Leipziger mutmaßlichen Wiederaufführungen der Kantate am Fest *Mariae Reinigung* auch das Evangelium von Jesu Darstellung im Tempel (die Erzählung vom greisen Simeon, Lk 2,22-32), das ein seliges Sterben in Christo zum Thema hat.

¹⁵ Zur Einbettung der Gottesdienstmusik in die Liturgie vgl. für den Leipziger Gottesdienst zur Bachzeit Stiller 1970, S. 63-83 und Petzoldt 1999a.

¹⁶ R. Steiger 2002a, S. 140.

Lieddichtung gehörigen Text verbunden wird. Hier ist es allein der prägnante Melodiebeginn (auftaktiger Quartsprung nach oben, dann stufenmelodisch absteigende Fünften-Reihe), der die Liedmelodie als solche assoziieren lässt; wohl anlässlich eines Begräbnisses aufgeführt, bringt die Kantate im fraglichen Mittelsatz den Besuchern der Trauerfeier den Prozess des individuellen Sterbens nahe. So dürfte denjenigen Hörern, die das Melodie-Incipient als solches zu erkennen in der Lage waren, als erstes das Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen* in den Sinn gekommen sein. Wie zu zeigen sein wird, ist das Mit-Denken der *Ars moriendi*-bezogenen Aussagen dieses Liedtextes unmittelbar sinnstiftend für diejenigen Hörer, die Bachs komplexer, mehrschichtiger Aussage-Absicht an dieser Stelle zu folgen vermögen.

Freilich: Wie viele der zufälligen Teilnehmer einer solchen Trauerfeier zur Zeit Bachs in der Lage waren, einen mehrstufigen Rezeptionsvorgang dieser Art beim Hören einer Gottesdienstmusik zu vollziehen, kann niemals mehr mit annähernder Gewissheit ermittelt werden. Dass es jedoch auf jeden Fall mehr waren als in einer vergleichbaren Situation heutzutage, dürfte unmittelbar einleuchtend sein: Der „Traditionsknick“, wie Hans Heinrich Eggebrecht prägnant jenen Graben bezeichnet, „der das heutige Hören von Musik, das ästhetisch orientierte, von dem Musikverstehen der Bachzeit trennt“¹⁷, ist ohne Zweifel ein entscheidender.

Bachs vielfältiger Rückgriff auf die im Fokus dieser Untersuchung stehende Melodie ermöglicht jedoch noch tiefere Einblicke in seine kompositorische Werkstatt: Dasselbe Melodie-Incipient wie in BWV 106 erscheint – zumindest sind sich zahlreiche, darunter auch nicht explizit theologisch argumentierende Autoren darüber einig¹⁸ – mutmaßlich als instrumentale Bassfigur im Eingangschor der Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), komponiert für den 11. Februar 1725 (Sonntag Estomihi). Hier scheint die Grenze zwischen präkadenzieller Standard-Bassfigur und wirklich „gemeintem“ Liedzitat zu verschwimmen; aber das Zusammentreffen des mutmaßlichen Zitats mit zwei weiteren im selben Eingangschor eingesetzten bzw. zu Strukturelementen des musikalischen Satzes erhobenen Kirchenliedmelodien stützt wiederum die Annahme, das Motiv in der Bassstimme könnte hier ebenfalls bewusst gesetzt sein.

Selbstverständlich fordert ein so relativ verborgen gesetztes Zitat von den Hörern ein noch größeres Abstraktionsvermögen, und es ist nicht anzunehmen, dass der überwiegende Teil der Leipziger Gottesdienstbesucher damals auch *dieses* Zitat wahrgenommen hat. Hier wird also ein Grenzbereich des seelsorglich intentionsgesteuerten Komponierens erkennbar: Wollte Bach auch mit einem Zitat wie diesem noch seinen Hörern eine tatsächlich verwertbare Aussage

¹⁷ Eggebrecht 1988, S. 176.

¹⁸ Vgl. u. a. Smend 1966 VI, S. 42; Rienäcker 1983, S. 7; Krummacher 1995, S. 127-145, Küster 1999, S. 290.

vermitteln, oder genügt er auf dieser Höhe der Kunstfertigkeit nur noch seinem eigenen, persönlichen Bedürfnis nach Erprobung und Anwendung exzeptioneller tonsetzerischer Raffinesse? Denkbar wäre zudem noch eine spirituelle bzw. religiöse Variante der letzteren Vermutung: Vielleicht betrachtete Bach sinntragende, aber im Tonsatz verborgen eingesetzte kompositorische Maßnahmen wie die exemplarisch genannte auch als innere Angelegenheit zwischen sich selbst und seinem Schöpfer.

1.3 Persönliche Frömmigkeit als spiritueller Hintergrund von Bachs Musikschaffen?

Mit Fragestellungen wie dieser wird eine Sphäre berührt, die für die Nachwelt (und vielleicht auch für Bachs zeitgenössisches Umfeld) weitgehend im Dunkel liegt. Bach selbst hat sich zu seinen privaten Belangen – und speziell zu seiner persönlichen Frömmigkeit – wohl nur spärlich in schriftlichen Dokumenten geäußert, soweit dies anhand der überlieferten Schriftstücke beurteilt werden kann¹⁹. Immerhin lassen zwei dieser Dokumente die Vermutung zu, Bach habe Talente, die einen Menschen zu besonderen Leistungen befähigen, ganz selbstverständlich als Gabe Gottes betrachtet: In einem Fall bezieht er eine entsprechende Äußerung nicht auf sich, sondern innerhalb eines Orgelgutachtens auf die Arbeit eines Orgelbauers²⁰; ein anderes Mal (in der Widmung der *Brandenburgischen Konzerte*) spricht er in Bezug auf sich selbst von „petits talents que le Ciel m’a donnés pour la Musique“²¹.

Wertet man solche Äußerungen nicht bloß als Floskeln, die in Schriftstücken dieser Art seinerzeit standardmäßig aufzutauchen hatten, ohne etwas über die wahre innere Haltung des Verfassers auszusagen, sondern stuft sie als Ausdruck eines tatsächlichen Bekenntnisses zu einem hinsichtlich Talentvergabe umsichtigen Schöpfergott ein, dann mag man sie zusammenlesen mit Bachs häufigen Bekundungen, seine kompositorische Arbeit „zur Ehre Gottes“ geleistet zu haben: Sie finden sich als *Soli Deo Gloria*-Vermerk auf zahlreichen Partituren, aber auch in Äußerungen wie der im Mühlhausener Entlassungsgesuch getroffenen, Bach fasse „eine *regulirte kirchen music* zu Gottes Ehren“ als „Endzweck“²² seines Tuns ins Auge.

Mit Zeugnissen wie diesen ist zunächst eine Beziehung des Komponisten zu einem Schöpfer angesprochen, welcher ein Talent schenkt, das der Empfänger dann wiederum „zur Ehre des Gebers“²³ einzusetzen hat. Andere originale Zeugnisse wiederum erweitern den Horizont einer

¹⁹ Ulrich Meyer hat 1977 den Versuch unternommen, die erhaltenen Quellen systematisch aufzureihen und hinsichtlich ihrer Aussagekraft zu untersuchen (vgl. Meyer 1977). Ergänzend hierzu vgl. auch Kim 2016.

²⁰ Bach-Dokumente I, S. 162.

²¹ Ebd., S. 216.

²² Ebd., S. 19.

²³ Meyer 1977, S. 114.

bloßen Zweierbeziehung zwischen göttlichem Geber und menschlichem Empfänger, der dem Schöpfer durch wohlgefällige Nutzung für die Gabe dankt. Wenn Bach etwa auf der Titelseite seines *Orgelbüchleins* vermerkt: „Dem Höchsten Gott allein zu Ehren, / Dem Nechsten, draus sich zu belehren“²⁴, dann wird deutlich, dass nicht nur Gott, sondern auch die Mitmenschen von den „Zinsen“ profitieren sollen, die ein geschenktes Talent abwirft. Und im oben zitierten Mühlhausener Entlassungsgesuch merkt Bach noch an, es scheine ihm nicht so, als würden sich die Arbeitsbedingungen in Mühlhausen „zu dieser kirchen selbst eigenen Seelen vergnügen künfftig fügen“²⁵, womit er wohl andeutet, dass er mit der von ihm projizierten, aber umständehalber nicht mehr verwirklichten „regulierte[n] kirchen *music* zu Gottes Ehren“ auch das „Seelenheil“ der „ortsansässigen Gläubigen“²⁶ im Blick gehabt hätte.

Vermutlich in seinem letzten Lebensjahrzehnt versah Bach sein Exemplar der sog. „Calov-Bibel“, eine durch den Theologen Abraham Calov besorgte Ausgabe der Lutherschen Bibelübersetzung samt Kommentaren aus den Schriften Luthers, mit Unterstreichungen und Randbemerkungen²⁷. Er tat dies zu einer Zeit, als er den weitaus größten Teil seiner Gottesdienstmusiken bereits komponiert hatte und über sein diesbezügliches Tun nicht mehr nach außen hin, sondern allenfalls sich selbst gegenüber Rechenschaft abzulegen gedachte. Dennoch – oder gerade deshalb? – war es ihm wichtig, neben einer Passage in 2Chr 5, in welcher der Gottesdienst bei der Einweihung des Tempels in Jerusalem ausführlich beschrieben wird, die berühmte Bemerkung anzubringen „NB. Bey einer andächtigen Musiq ist allezeit Gott mit seiner Gnaden Gegenwart“²⁸.

Über diese Marginalie aus Bachs Hand ist schon viel geschrieben worden²⁹. An dieser Stelle ist nicht der Ort, tiefer in die Diskussion über die Tragweite dieser privaten Studierstuben-Handlung Bachs einzusteigen. Festzuhalten ist allerdings, dass mit dieser Aussage nun nicht mehr nur der Komponist in Beziehung zu seinem Schöpfer und Talentgeber repräsentiert ist, der sein Talent fruchtbringend auch zur „Belehrung“ seines Nächsten einsetzt. Vielmehr rückt jetzt darüber hinaus auch eine künstlerische Haltung ins Blickfeld, die Bach den Gottesdienst, innerhalb dessen er eine „andächtige Musiq“ zur Aufführung bringt, als Ort der Gegenwart Gottes ansehen lässt.

²⁴ Bach-Dokumente I, S. 214.

²⁵ Ebd., S. 19.

²⁶ So übersetzt Küster diesen Passus (vgl. Küster 1996, S. 161).

²⁷ Vgl. u. a. Meyer 1977, S. 115-118.

²⁸ Ebd., S. 116.

²⁹ Vgl. zum möglichen theologischen Deutungshorizont u. a. R. Steiger 2002a, S. 243-246 (mit vielen weiterführenden Literaturhinweisen), Wersin 2010, S. 74-87, oder zuletzt A. Hoyer 2018, S. 69-106.

Nimmt man Bach mit all diesen Äußerungen beim Wort, kann man schließen, dass er sich beim Anwenden und Entfalten seines musikalischen Könnens einerseits direkt seinem Schöpfer, andererseits auch seinem Umfeld gegenüber verpflichtet fühlte. Für die oben gestellte Frage, ob Bach, wenn er – seinem Auftrag als Kantor gemäß – mit musikalisch-rhetorischen Mitteln zum Bibelwort und zur im Gottesdienst (durch Auslegung des Bibelworts) entfalteten Theologie Stellung nimmt, den Erkenntnisgewinn der zuhörenden Gemeinde oder aber vor allem die kreative Umsetzung seines eigenen kompositorischen Könnens im Blick hat, bietet sich mit Blick auf die oben angeführten Zitate die Antwort an, Bach habe wohl beide Aspekte zusammen gesehen: Indem er seinem Talent gemäß „andächtige musique“ verfasste und aufführte, nutzte und mehrte er dieses Talent und diente gleichzeitig seinem Nächsten – im Fall des Gottesdienstes als Aufführungsort also der anwesenden Gemeinde. Und wenn er, wie er in seiner Calov-Bibel vermerkt hat, tatsächlich der Meinung war, eine „andächtige musique“ befördere die „Gnadengegenwart“, also evtl. die reale Anwesenheit Gottes im Sinne einer *praesentia gratiae* inmitten der feiernden Gemeinde, dann kommt einem solchen verantwortungsvollen musikalischen Wirken doch erhebliche Bedeutung zu.

1.4 Bachs geistlicher und geistiger Horizont

In einer Untersuchung wie der vorliegenden ist im Zuge der Diskussion mutmaßlicher musikalisch-theologischer Aussagen, die Bach in seinen Gottesdienstmusiken gemacht haben kann, Rechenschaft abzulegen über in den Analysen zur Anwendung gebrachte Interpretationsansätze, die Bach neben bloß kompositorischer Kunstfertigkeit zusätzlich auch theologisches Wissen und dessen Umsetzung im Kompositionsvorgang „unterstellen“. Wesentlich ist hierbei nicht einmal die Fragestellung, ob Bach das, was er an theologischen Aspekten musikalisch versinnbildlicht haben könnte, auch ganz privat tatsächlich geglaubt hat³⁰; immerhin wurde weiter oben versucht zu zeigen, dass eine persönliche christliche Frömmigkeitshaltung Bachs keineswegs unwahrscheinlich ist. Aber freilich könnte Bach unbeschadet persönlicher Gleichgültigkeit gegenüber den von ihm vertonten Texten auch einfach auf Basis einer professionellen Arbeitsauffassung das geliefert haben, was seine geistlichen Vorgesetzten von ihm verlangten. Aber auch dabei hätte er in puncto musikalisch vermittelter theologischer Sinnbildlichkeit sich im Rahmen dessen bewegen müssen, was er überhaupt an Hintergrundwissen hätte haben *können*. Und hierzu existieren seit langem doch recht klare Anhaltspunkte. Ulrich Meyer, der für das in seinen Werkporträts insgesamt in musikalisch-theologischer Hinsicht nicht besonders

³⁰ Eine zu treffende Distinktion, auf die u. a. Eggebrecht nachdrücklich verweist; vgl. Eggebrecht 1989, S. 183.

ergiebig aufgestellte Bach-Handbuch³¹ einen Artikel über Bachs *Geistliche Welt*³² verfasst hat, umreißt ebendort gewissermaßen einen Mindeststandard dessen, was man über Bachs Geisteshaltung heute wissen bzw. als gegeben betrachten kann. Er beschreibt als *Geistlich-Geistigen Hintergrund* der Bachschen Welt eindeutig das Luthertum und benennt neben der lutherischen Orthodoxie gleichwohl auch den Pietismus und die Aufklärung als Strömungen, deren Einfluss Bach ausgesetzt gewesen sei³³. Er beleuchtet Bachs *Geistliche Welt* auf Basis des Buchbestandes, den dieser nachgewiesenermaßen in seiner privaten Bibliothek aufbewahrte³⁴. Bachs Eintragungen in die erwähnte Calov-Bibel (bisher der einzige Titel dieser Bibliothek, von dem tatsächlich Bachs eigenes Exemplar gefunden wurde) belegen, dass er mit diesen Büchern auch gearbeitet hat. Für Bachs Bibliothek hatte schon 1986 der einer mystisch verklärenden Bach-Sicht gänzlich unverdächtige Theologe Johannes Wallmann konstatiert, er kenne „keinen anderen Fall eines so geschlossenen konfessionell lutherischen Buchbestandes“³⁵, und „nach den Büchern seiner geistlichen Bibliothek“³⁶ stehe Bach

„weder der Frühaufklärung noch dem Pietismus nahe“, sondern er gehöre „ganz dem Raum der lutherischen Spätorthodoxie zu, wie sie im frühen 18. Jahrhundert an den Stätten seines Wirkens in Arnstadt, Mühlhausen, Weimar und zuletzt in Leipzig herrschte.“³⁷

Damit ist also nicht nur Bachs theologisches Interesse, sondern auch seine Ausrichtung innerhalb des religiös-weltanschaulichen Angebots seiner Zeit und seines Umfeldes schlüssig beschrieben. Freilich wäre auch an dieser Stelle wieder der Einwand möglich, Bachs Interesse für geistliche Literatur könne ausschließlich berufsbedingt gewesen sein und spiegele womöglich nicht seine private Geisteshaltung wider. Dies würde aber nichts daran ändern, dass es durchaus legitim ist, in seinen geistlichen Werken nach den Spuren seines dann eben rein professionell erworbenen und gepflegten theologischen Wissens zu suchen.

Ulrich Meyer geht in seinem Artikel über Bachs *Geistliche Welt* auch noch auf Bachs Lebensgeschichte ein³⁸, um dort u. a. Martin Luthers *Kleinen Katechismus*³⁹ und Leonhard Hutter

³¹ Emans 2007-2015.

³² Meyer 2015, S. 500-524.

³³ Ebd., S. 500-513.

³⁴ Ebd., S. 513-516.

³⁵ Wallmann 1986, S. 138.

³⁶ Ebd., S. 140.

³⁷ Ebd.

³⁸ Meyer 2015, S. 517-520.

³⁹ WA 30, 239-345.

*Compendium locum theologicorum*⁴⁰ als grundlegende Inhalte von Bachs Schulbildung zu benennen, und widmet sich schließlich exemplarisch den „Frömmigkeitsäußerungen“ Bachs⁴¹, auf die weiter oben in dieser Einführung in Auswahl schon eingegangen wurde. Schließlich benennt er, wiederum wohl im Sinne eines Mindeststandards, einige „Symbolarten“, Techniken der kompositorischen Versinnbildlichung theologischer Inhalte also, die seines Erachtens mit Sicherheit in Bachs Werken zu finden sind⁴².

Schon in seiner Promotionsschrift von 1979⁴³ legte Meyer außerdem differenziert dar, dass Bachs Musikbegriff aller Wahrscheinlichkeit nach ausgesprochen breit angelegt war; die anschließende knappe Zusammenfassung folgt Meyers Darstellung: Bachs entfernter Verwandter Johann Gottfried Walther, mit dem er gemeinsam von 1708 bis 1717 in Weimar tätig war, legte 1708 mit seinen *Praecepta der Musicalischen Composition*⁴⁴ ein musiktheoretisches Lehrwerk vor, in dem der mittelalterliche quadriviale und der lutherisch-protestantisch geprägte triviale Musikbegriff gemeinsam betrachtet werden.

Dabei definiert der quadriviale, wissenschaftliche Musikbegriff die prominente Stellung der Musik in einem harmonikalen, von Zahlenverhältnissen geprägten Weltbild, das in der antiken Philosophie wurzelt; dieser Musikbegriff sieht die Musik als Spiegelbild kosmischer Ordnung. Er wurde besonders eindrucksvoll von Andreas Werckmeister für die Barockzeit aktualisiert⁴⁵, mit dem Walther in Kontakt gestanden hat⁴⁶.

Der triviale, praktische Musikbegriff dagegen repräsentiert die musikalische Praxis und wurde von den komponierenden protestantischen Kantoren, inspiriert u. a. durch Luthers sprachlich ungemein kraftvolle Bibelübersetzung, hinsichtlich der rhetorischen Aussagefähigkeit der Musik ausgebaut und weiterentwickelt, woraus die Lehre von der *Musica poetica* erwuchs.

Bach und Walther standen während der Weimarer Jahre persönlich und beruflich in engem Kontakt zueinander, von einem regen fachlichen Austausch auch über musiktheoretische Fragestellungen ist auszugehen⁴⁷. Walther gilt als

„Repräsentant der Spätzeit der protestantischen, besonders der mitteldeutschen Tradition der Musiklehre und -praxis.“⁴⁸

⁴⁰ Hutter 1610.

⁴¹ Meyer 2015, S. 520-522.

⁴² Ebd., S. 522-524.

⁴³ Meyer 1979.

⁴⁴ Walther *Praecepta*.

⁴⁵ Vgl. Werckmeister 1707.

⁴⁶ Mattheson 1740, S. 388.

⁴⁷ Vgl. Geck 2000, S. 105.

⁴⁸ Vgl. Werner Breig, Artikel „Walther, Johann Gottfried“, in: MGG^{neu}, Personenteil, Bd. 17, Sp. 453.

U. a. durch fachliche Diskurse mit Walther dürfte Bach also mit der Musiklehre seiner Zeit bzw. mit deren theoretischer Rückbindung an die antike Philosophie einerseits und mit ihrer im Protestantismus als *Musica poetica* zur Blüte gelangten praktischen Seite umfassend vertraut gewesen sein. Meyer zeigt in seiner Arbeit anhand von Beispielen, wie differenziert Bach in seinem Schaffen einerseits mit „Figuren und Symbole(n)“⁴⁹, andererseits mit „Formen und Ordnungsprinzipien“⁵⁰ operiert und sich damit auf der Höhe seines Könnens dem quadrivial-wissenschaftlichen wie auch dem trivial-wortausdeutenden Traditionsstrom der europäischen Musikgeschichte gleichermaßen verpflichtet zeigt. Mit diesen beiden Seiten seiner Kunst setzt er die Musik letztendlich in Beziehung zur Sphäre des Göttlichen: Als Spiegel eines geordneten Universums repräsentiert sie die göttliche Schöpfungsordnung, als der Sprache verwandte *Musica poetica* vermittelt sie dem Hörer das Wort Gottes.

1.5 Geschichte und Gegenwart der musikalisch-theologischen Bachforschung

Der schon erwähnte „Traditionsknick (...), der das heutige Hören von Musik (...) von dem Musikverstehen der Bachzeit trennt“⁵¹, ist nicht nur für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit dem Wort-Ton-Verhältnis bei Bach relevant, sondern prägte die Rezeption der deutschsprachigen geistlichen Musik Bachs bereits zur Zeit ihrer Wiederentdeckung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Unter den frühen Zeugnissen der Bach-Renaissance haben Carl Friedrich Zelters briefliche Äußerungen gegenüber Johann Wolfgang Goethe besondere Berühmtheit erlangt. Zelter schrieb am 5. April 1827:

„Denn was aus diesem Quell in die Zeit geflossen, dürfte wohl ein langes Geheimnis bleiben, da es ganz unvergleichlich ist mit dem was ist. Manchmal ist mir's dabey als wenn ich das Universum im Durchschnitte, und an der einen Hälfte den Zusammenhang mit der andern gewahrte, und ist alles nichts anderes als Musik.“⁵²

Wenige Zeilen später formuliert er dann:

„Das größte Hinderniß in unserer Zeit liegt freylich in den ganz verruchten Deutschen Kirchentexten, welche dem polemischen Ernst der Reformation unterliegen (...). Daß

⁴⁹ Meyer 1979, S. 48-79.

⁵⁰ Ebd., S. 80-103.

⁵¹ Eggebrecht 1988, S. 176.

⁵² Zitiert nach Riemer 1834, S. 293.

ein Genie dem der Geschmack angeboren ist, aus solchem Boden einen Geist aufgehen lassen [konnte, Ergänzung MW] der eine tiefe Wurzel haben muß, ist nun das Außerordentliche an ihm.“⁵³

Zelter erlebte die Musik Bachs *als solche* in ihrer universellen, zeitübergreifenden Größe. Die mit ihr verbundenen deutschsprachigen Texte hingegen betrachtete er nicht nur als inhaltlich ganz und gar an die Theologie ihrer Entstehungszeit gebunden, sondern darüber hinaus als qualitativ so minderwertig, dass er sie sich als Inspirationsquelle für die großartige Musik Bachs kaum vorstellen konnte.

Eine Beurteilung wie diese repräsentiert ein in jener Zeit der Bach-Wiederentdeckung wurzelndes Stereotyp, das bis in unsere Tage die Auseinandersetzung mit Bach beeinflusst: Die Musik der geistlichen Werke Bachs wird losgelöst von ihrer Textgrundlage bewertet. Den Pionieren der Bach-Renaissance kann man dafür freilich keinen Vorwurf machen. Theologie und Frömmigkeit hatten sich im Zuge von Aufklärung und Säkularisierung tiefgreifend verändert, und eine historisch-kritische Würdigung der sprachlichen Ausdrucksformen in Texten lutherisch-orthodoxer Prägung lag damals noch nicht im Interesse der Zeit. Hinzu kamen auch ganz grundsätzliche Probleme mit der Struktur barocker Textbücher: Schwierigkeiten bereitete den Rezipienten des frühen 19. Jahrhunderts etwa der abwechselnde Einsatz unterschiedlicher Textgattungen wie Bibelwort, Choraltext und freie Poesie innerhalb eines Librettos oder die simultane Verknüpfung von Choral- und Arientexten⁵⁴.

Noch im Laufe des 19. Jahrhunderts jedoch wandelte sich allmählich die Wahrnehmung der Beziehung von Wort und Ton bei Bach. Ein wichtiger Schritt auf dem Weg zu einer Wiedergewinnung des tatsächlichen, tief in der Substanz der Werke verankerten Zusammenhangs zwischen Text und Musik waren einige Jahrzehnte nach Zelters Äußerungen Albert Schweitzers Beschreibung von „Tonmalereien“⁵⁵, also textversinnbildlichenden musikalischen Figuren in Bachschen Choralvorspielen für Orgel, zu denen er durch die diesbezüglichen Fragen seines des Deutschen nicht mächtigen und daher mit den Choraltexten nicht vertrauten Pariser Orgellehrers Charles-Marie Widor angeregt worden war. Schweitzers Beobachtungen fanden später Eingang in seine 1908 in deutscher Sprache erschienene Bach-Monographie⁵⁶.

⁵³ Ebd., S. 294.

⁵⁴ Vgl. hierzu etwa Friedrich August Gottholds 1832 in den *Ostsee-Blättern* erschienene Rezension zweier Aufführungen der *Matthäus-Passion* in Königsberg (zitiert nach Geck 1967, S. 153-166).

⁵⁵ So nennt Schweitzer selbst in seiner Bach-Monographie die von ihm beschriebenen musikalischen Figuren, vgl. Schweitzer 1908, u. a. S. 376.

⁵⁶ Schweitzer 1908.

Im selben Jahr trat Arnold Schering mit der Entdeckung einer in barocken Quellen nachweisbaren musikalischen Figurenlehre an die Öffentlichkeit⁵⁷ und begründete damit die in den 1950er Jahren schließlich zu einem Höhepunkt gelangte Tradition der systematischen musikalisch-rhetorischen Analyse des Verhältnisses von Sprache und Musik u. a. in den Kompositionen Johann Sebastian Bachs. Ein Standardwerk aus dieser Perspektive ist Arnold Schmitz' Studie „Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs“⁵⁸. Zwar wurde die Bedeutung von kataloghaften Figurenlehren für die unmittelbare kompositorische Praxis barocker Komponisten mittlerweile relativiert⁵⁹, aber die Erforschung des differenzierten, engen Ineinanders von Sprache und Musik im barocken Repertoire vor dem Hintergrund des auf die barocke Rezeption der *Septem Artes liberales* Bezug nehmenden trivialen Musikbegriffs war dennoch ein epochaler Meilenstein. Die so gewonnenen Erkenntnisse sind grundlegend gerade auch für eine Analyse der geistlichen Musik Bachs aus theologischer Sicht. Sie wurden in diesem Sinne fruchtbar gemacht u. a. von Andreas Marti in seiner dezidiert musikalisch-rhetorisch und theologisch ausgerichteten Untersuchung der Bachschen Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis⁶⁰ und jüngst auch durch den Schweizer Theologen Arend Hoyer, der aus theologischer Sicht Bachs Kantaten zum 14. Sonntag nach Trinitatis vor dem Hintergrund der klassischen Rede-Lehre in ihrer Wirkung auf den lutherischen Gottesdienst untersucht⁶¹.

Die Erkundung des Ineinanders von Musik und Theologie in Bachs geistlichen Werken wurde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts u. a. befruchtet durch die Publikationen des evangelischen Pfarrers und Musikwissenschaftlers Walter Blankenburg, dessen populäre Kommentare zur *H-Moll-Messe*⁶² und zum *Weihnachts-Oratorium*⁶³ ein breites Publikum erreichten. Auch der Bach-Forscher Alfred Dürr nahm in sein 1971 erstmals erschienenes Kantaten-Handbuch⁶⁴ zahlreiche Hinweise zu theologisch-musikalischen Beziehungen auf und benannte in den einzelnen Kantaten-Kommentaren mit den Episteln und Perikopen der Sonn- und Feiertage die biblischen Bezugstexte der Werke; in späteren Auflagen des weit verbreiteten Handbuchs werden zudem die vollständigen Texte sämtlicher besprochener Kantaten mitgeliefert.

⁵⁷ Schering 1908.

⁵⁸ Schmitz 1950.

⁵⁹ Vgl. z. B. Klassen 2001.

⁶⁰ Marti 1981.

⁶¹ A. Hoyer 2018.

⁶² Blankenburg 1950.

⁶³ Blankenburg 1982.

⁶⁴ Dürr 1971.

Die von Dürr⁶⁵ und seinem Kollegen Georg von Dadelsen⁶⁶ in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre vorgenommene Neudatierung vieler Kantaten Bachs auf Basis von Handschriftvergleichen und Ergebnissen der Papierforschungen förderte allerdings gleichzeitig im Lager derjenigen Musikologen, die der Annahme einer wie auch immer gearteten theologisch motivierten künstlerischen Haltung Bachs skeptisch gegenüberstanden, die Sichtweise, das Bild von Bach als „schöpferische[r] Diener am Wort“, als „eherne[r] Bekenner des Luthertums“, sei „eine Legende“⁶⁷: So formulierte es Friedrich Blume in seiner „Mainzer Rede“ beim 7. *Internationalen Bachfest* im Juli 1962; diesem „Mainzer Erdbeben“ widmete sogar das Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* einen Artikel⁶⁸. Grundlage für diese Einschätzung war die nunmehr unwiderlegbare Erkenntnis, dass Bach den allergrößten Teil seiner Gottesdienstmusiken schon in den ersten Leipziger Jahren geschaffen hatte und seine diesbezügliche Kompositionstätigkeit schon in der zweiten Hälfte der 1720er Jahre stark reduzierte, um sie wenig später vermutlich fast ganz aufzugeben.

Nicht zuletzt Blumes Verdikt gab dann im Jahre 1976 Anlass zur Gründung der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung*. Neben den Initiatoren Renate Steiger und Walter Blankenburg gehörten Steigers Ehemann, der Heidelberger Theologe Lothar Steiger, sowie später der Leipziger Theologe Martin Petzoldt zu den prominenten Mitgliedern dieses Arbeitskreises. Namentlich die Theologin und Musikwissenschaftlerin Renate Steiger forschte gemäß den Zielsetzungen der Gruppe umfassend in Bach-relevanten historischen Quellen, in Erbauungs- und Gebetbüchern sowie Predigtsammlungen der Bachzeit, um sich der Beantwortung der Frage zu widmen, was Bach an Theologie gekannt, was er auf diesem Gebiet gewusst und folglich für sein Komponieren genutzt haben *konnte*⁶⁹. Genau dies war im Übrigen auch eines der Desiderate, die Johannes Wallmann noch 1986 in seinem Aufsatz über Bachs Bibliothek benannte: „Die in Bachs geistlichen Büchern enthaltenen theologischen Anschauungen“ seien

„gründlicher zu studieren und mit den Texten der Bachschen Kirchenmusik (aber auch mit dem textlich bezogenen Orgelwerk) in Beziehung zu setzen“⁷⁰.

⁶⁵ Vgl. Dürr 1976.

⁶⁶ Dadelsen 1958.

⁶⁷ Friedrich Blume, Umriss eines neuen Bach-Bildes, Kassel 1962. Zitiert nach Geck 1970, S. 9.

⁶⁸ Erdbeben in Mainz, in: *Der Spiegel* 28 (1962), S. 57-60, Digitalisat: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-45140799.html>, abgerufen am 24. 7. 2018.

⁶⁹ Quasi die Summa der Bach-bezogenen Forschungen Renate Steigers findet sich vereint in R. Steiger 2002a.

⁷⁰ Wallmann 1986, S. 142.

Die Fülle des bis jetzt schon gefundenen, untersuchten und in Publikationen ausgewerteten Quellenmaterials zu Bachs theologischem Umfeld ermöglicht es heute jedem dafür aufgeschlossenen Bachfreund oder -forscher, sich davon zu überzeugen, dass man ganz ohne historisches theologisches Wissen wichtige Phänomene der geistlichen Musik Bachs im Schnittpunkt von aufeinander bezogener Ton- und Wortebene nicht verstehen kann. Der auf diesem Wege in den vergangenen Jahrzehnten erzielte Erkenntnisgewinn ist zweifellos bahnbrechend. Dennoch wird den Forschungsergebnissen der wissenschaftlich fundierten theologischen Bachforschung auch in jüngerer Zeit immer wieder grundsätzliche, teils auch weltanschaulich motivierte Kritik entgegengebracht.

Manches, was in diesem Zusammenhang vorgetragen wird, erinnert hinsichtlich der Argumentationsstruktur deutlich an Sichtweisen aus der frühen Zeit der Bach-Renaissance, die Ausgangspunkt dieser Darstellung war. So scheint etwa Wolfgang Hildesheimers 1985 beim *Internationalen Musikfest* in Stuttgart getätigte Äußerung,

„nichts hätte Bach ferner gelegen, als die grobe Bildhaftigkeit der Worte als Herausforderung an seine kompositorische Vielseitigkeit oder Integrität zu betrachten. (...) Wir bewundern das Ingenium der Überwindung minderen Materials durch sublimen Größe“⁷¹

direkt an Zelters Kritik aus dem Jahre 1827 anzuknüpfen. Und Michael Hoyer 1991 publizierte These, Bach biete in der Eingangsarie von BWV 161, wo die Liedmelodie *Herzlich tut mich verlangen* mit dem ariosen Gesang der Altstimme kombiniert ist, „die ganze Artistik der Satztechnik“ auf, um letztlich „die Unvereinbarkeit des Vereinten zu demonstrieren“⁷², erinnert stark an das ähnlich gelagerte Unbehagen gegenüber der Kombination unterschiedlicher Textgattungen, das der Autor der bereits erwähnten Rezension aus den *Ostsee-Blättern* im Jahre 1832 zum Ausdruck brachte.

Der seltene Fall einer verunglückten theologisch-musikalischen Deutung samt nachfolgender Korrektur aus kompetenter Perspektive begegnet in Gestalt eines Vortrags von Ulrich Konrad aus dem Jahre 1997 über *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen* BWV 87 (veröffentlicht im Jahre 2000⁷³) und Renate Steigers Replik.⁷⁴ Steigers Kritik setzt an bei der von ihr minutiös diagnostizierten mangelnden Sorgsamkeit Konrads im Umgang mit dem von Christina Mariana von Ziegler gedichteten Text der Kantate, welcher laut Steiger zwar vordergründig

⁷¹ Hildesheimer 1985, S. 27 u. 28.

⁷² M. Hoyer 1991, S. 320.

⁷³ Konrad 2000.

⁷⁴ Steiger 2002a, S. 318-341.

„einige poetische Schwächen“⁷⁵ aufweise, von Konrad ihres Erachtens aber zu wenig fachkundig in den Zusammenhang der zeitgenössischen Erbauungs- und Predigtliteratur gestellt werde, weshalb Konrad den theologischen Skopus nicht präzise erfasse und letztendlich auch zu einer Unterbewertung des engen Zusammenhangs von Zieglers Text und Bachs Musik gelange. Steiger schickt ihren detaillierten Ausführungen die grundsätzliche Bemerkung voraus,

„fächerübergreifendes Arbeiten ist in der Bachforschung angemessen und ergiebig. (...) Aber die Hürden sind hoch und die gegenseitige Fremdheit oft unüberwindlich, wo der Sachverstand für die jeweils andere Disziplin nicht entwickelt ist.“⁷⁶

Gelegentlich findet solch grundsätzliches Misstrauen gegenüber einem konsequent interdisziplinär angelegten theologisch-musikalischem Deutungsansatz auch explizit als Methoden-Kritik Eingang in die Fachliteratur. Ein Beispiel hierfür ist Hans Heinrich Eggebrechts schon erwähnter Vortrag beim Symposium der *Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung* im Jahre 1987, in welchem er einerseits zwar berechtigterweise vor zweifelhaften Deutungsansätzen warnt, die die Sphäre des „unserer unmittelbaren, ästhetischen Erfahrung Verborgene[n]

zu einer kryptographischen Verborgenheit erweitert und vertieft, die von Zahlen- und anderen Symbolismen aller Art bis hin zu Vignettenschnörkeln und Tintenklecksen in Bachs Handschriften reicht“⁷⁷.

Andererseits jedoch bezieht er seinen siebenfach formulierten Aufruf zur „Vorsicht“ im selben Vortrag auch auf alle anderen Bereiche (Musik als Abbild der Schöpfungsordnung⁷⁸, Bach musikalisch-pastorale Absichten⁷⁹, Bachs Umgang mit den deutschen Textvorlagen⁸⁰, musikalische Rhetorik⁸¹, etc.), die von der theologischen Bachforschung mit guten Gründen als durchaus relevant für Bachs Komponieren geistlicher Musik betrachtet werden⁸².

In einem Referat beim Eutiner Symposium *Kirchenmusik und Verkündigung – Verkündigung als Kirchenmusik* (2001) laviert Birger Petersen-Mikkelsen unter Nennung zahlreicher Autoren

⁷⁵ Ebd., S. 341.

⁷⁶ Ebd., S. 318.

⁷⁷ Eggebrecht 1989, S. 179.

⁷⁸ Ebd., S. 179.

⁷⁹ Ebd., S. 180.

⁸⁰ Ebd., S. 180-81.

⁸¹ Ebd., S. 181-82.

⁸² Vgl. Eggebrecht 1989.

und Veröffentlichungen aus dem Bereich der theologischen Bachforschung zwischen einer prinzipiellen Zustimmung zum Einfluss eines religiösen Weltbildes auf Bachs Schaffen und einer teils am Beispiel dargelegten Ablehnung allzu expliziter Deutungen. Wo genau für ihn die Trennlinie verläuft, ist dabei nicht ganz klar auszumachen⁸³. Und mit Maarten t’Harts persönlich-bekennnishafter Schrift „Bach und ich“⁸⁴ hat die dezidierte Kritik an der theologischen Bachforschung sogar Eingang in die Belletristik gefunden; im Anschluss seiner pointierten Ausführungen räumt der erklärte Agnostiker t’Hart allerdings ein, dass Bach sehr wahrscheinlich „tief gläubig“ war.⁸⁵

Die in skeptischen Äußerungen dieser Art auszumachenden Zweifel spiegeln oft Berührungsängste und Unverständnis wider, deren Ursachen in der Schwierigkeit des interdisziplinären Interpretationsansatzes zu suchen sind: Wer wie Wolfgang Hildesheimer die Bachkantaten und ihre Texte weder musikalisch noch theologisch, sondern aus germanistischer Sicht bewertet, kann nicht zu einem substantiell aussagekräftigen Ergebnis kommen. Wer sich als Musikwissenschaftler nicht auf die theologische Ebene einlassen möchte, um zumindest den frömmigkeitsrelevanten Wissensstand zu erreichen, den ein gebildeter Mensch der Bach-Zeit allein aufgrund seiner Schulbildung gehabt haben muss, der wird aus Sicht seines eigenen Fachs dazu neigen, das Faszinosum der Bachschen geistlichen Musik allein an der musikalischen Gestalt und Ausarbeitung der Werke festzumachen, obwohl beim Entstehungsprozess derselben – dies legt ja schon allein die Bestimmung der Stücke für den Gottesdienst nahe – die theologische Dimension zweifellos eine wichtige Rolle gespielt hat.

Außer in solch expliziten Beispielen schlägt sich die Zurückhaltung gegenüber Deutungsansätzen aus theologischer Sicht jedoch meistens schlichtweg in einem weitreichenden Schweigen über diese Dimension der Werke nieder. Zu beobachten ist dies etwa in modernen Bach-Handbüchern mit Werkanalysen, unter denen Dürrs Kantaten-Handbuch⁸⁶ eine rühmliche Ausnahme bildet. Zumeist nämlich fehlen in den Werkbesprechungen solcher Handbücher⁸⁷ Hinweise auf theologische Motivationen für kompositorische Maßnahmen weitestgehend – und dies, obwohl eine Beschreibung des weltanschaulichen Horizons von Bach keineswegs komplett unterschlagen wird: Er ist allerdings ausgelagert in geschlossene Essays⁸⁸, deren grundlegende

⁸³ Petersen-Mikkelsen 2003.

⁸⁴ t’Haart 2002.

⁸⁵ Ebd., S. 94.

⁸⁶ Dürr 2000.

⁸⁷ Vgl. Küster 1999, Emans 2007-15 und neuerdings auch Krummacher 2018.

⁸⁸ Für das Bach-Handbuch des Bärenreiter-/Metzler-Verlages (Küster 1999) besorgte dies Martin Petzoldt, für dasjenige des Laaber-Verlages (Emans 2007-15) Ulrich Meyer (Meyer 2015).

Erkenntnisse für die Darstellung der Werke dann am konkreten Einzelbeispiel kaum nutzbar gemacht werden.

Im Gegensatz dazu sieht sich die vorliegende Studie auch im Detail der seriösen, fachlich fundierten theologischen Bachforschung verpflichtet, wie sie von Renate und Lothar Steiger, Martin Petzoldt und einigen weiteren Autoren wie z. B. Elke Axmacher oder Meinrad Walter entwickelt und in zahlreichen Veröffentlichungen an konkreten Beispielen vorgeführt wurde. Die Überbrückung dessen, was Eggebrecht als „Traditionsknick“⁸⁹ bezeichnet, bleibt die einzige Chance, sich in den geistlichen Erlebnishorizont Bachs und seiner Zeitgenossen einzuarbeiten und aus dieser Sicht der geistlichen Musik Bachs noch weitaus näher zu kommen, als dies im Hören und durch eine vorwiegend musikalische Analyse möglich ist.

Diesbezüglich zum Erkenntnisgewinn der interessierten Leserschaft beizutragen ist die Absicht dieser Studie über Bachs vielgestaltige Adaption einer bekannten Liedmelodie und die mit dieser Adaption verbundenen Aussageabsichten.

1.6 Zur Methodik dieser Studie

Johann Sebastian Bach hat die Liedmelodie *Herzlich tut mich verlangen* situativ und bedarfsgerecht in verschiedenen Tonarten, ganz oder teilweise, dabei verschieden textiert oder auch untextiert, in unterschiedlichen Werken, die auch zu verschiedenen Gattungen gehören, bisweilen satzintern und manchmal auch satzübergreifend, zum Einsatz gebracht. Sein Umgang mit dieser Melodie gibt für die Untersuchung somit keinerlei aus dem Gegenstand selbst ableitbare Systematik vor, die zwingend in einer diesbezüglich motivierten Anordnung der besprochenen Musik erforderlich machen würde. Ich habe mich daher für einen weitestgehend chronologischen Durchgang durch die betroffenen Werke entschieden.

Das bringt den Vorteil mit sich, dass die Leser die Rahmenbedingungen und Begleitumstände des Auftretens der Melodie im Werk von Bach gleichfalls in chronologischer Folge erleben, was bei der Verortung der einzelnen Kompositionsvorgänge in Bachs künstlerischer Biografie hilft: Der Übergang von der „alten“, bibelwort- und liedstrophenbasierten Kantate zum Neu-meisterschen Typ, die früh-Leipziger Phase des Erprobens textinspiriert extremerer Choralharmonisierungen und das anschließende Finden einer glücklichen Balance zwischen Textausdeutungswillen und harmonischer Ausgewogenheit, das Aufeinandertreffen von Paul Gerhards Liedern und Bachs Kompositionskunst etc. – all dies begegnet den Lesern der Studie in derjenigen zeitlichen Abfolge, die Bachs tatsächlichem künstlerischen Werdegang entspricht.

⁸⁹ Eggebrecht 1988, S. 176.

Dafür ist in Kauf zu nehmen, dass die Untersuchung nicht auf der sicheren Basis ganz eindeutiger, einfach nachvollziehbarer Beispiele wie etwa BWV 159/2 mit textiertem oder BWV 161/1 mit untextiertem Vollzitat der gesamten Melodie ihren Anfang nehmen und dann auf Basis dabei gewonnener Erkenntnisse zu den komplexeren, weniger klaren oder auch hinsichtlich ihrer Evidenz nicht mit Sicherheit belegbaren Beispielen fortschreiten kann. Vielmehr lernen die Leser die unterschiedlichen kompositorischen Verfahrensweisen Bachs samt den zugehörigen theologischen Motivationen und gattungsspezifischen Konnotationen in derjenigen Reihenfolge kennen, die die Chronologie mit sich bringt; ein Gesamteindruck von Bachs vielfältigem und aspektreichen Umgehen mit der Melodie ergibt sich dabei schrittweise und erreicht erst in der Summe die Vollständigkeit, die auf der verfügbaren Materialbasis vermittelt werden kann.

Am Beginn der werkbezogenen Analysen steht in der Regel jeweils die Beschäftigung mit den zugrundeliegenden Texten samt Erörterung ihres Bezugs zur lutherschen Bibelübersetzung und zur Erbauungsliteratur der Zeit. Die Textvorlagen werden sodann in Beziehung gesetzt zu dem liturgischen Anlass, für den sie geschaffen sind. Mit dem so gewonnen Wissen über den Aussagehorizont der Textvorlage wird die anschließende musikalische Analyse konsequent unterfüttert und in ihrer Semantik gestützt. Dass die Relevanz der Ergebnisse der theologisch-musikalisch angelegten Analyse trotz gegenseitiger Absicherung nicht immer in (natur)wissenschaftlichem Sinne „bewiesen“ werden kann, liegt in der Natur der Sache: Zwar ist durch die konsequente Hinzuziehung relevanter theologischer Quellen ein Höchstmaß an Plausibilität angestrebt, aber letztgültige Sicherheit über die exakte Aussageintention kann es dort niemals geben, wo etwa untextierte Cantus firmi, Zitate lediglich des Melodiebeginns oder auch interpretationsbedürftige mehrschichtige, quasi intertextuell angelegte musikalische Strukturen im Spiel sind. Wenn dementsprechend im Gesamtbild der Analyseergebnisse, das bei fortschreitender Lektüre vor dem geistigen Auge des Lesers entsteht, ein paar Unschärfen – oder besser gesagt einzelne changierende Segmente – auszumachen sein werden, sollte dies nicht als Mangel, sondern eher als Beleg für die Vielschichtigkeit der Materie gelten.

2 *Mein gmüth ist mir verwirret* – Haßlers Cantus wird zur Choralmelodie

2.1 *Die weltliche Ursprungskomposition von Hans Leo Haßler*

Die Geschichte der Liedmelodie, die im Zentrum dieser Studie steht, lässt sich zurückverfolgen bis ins Jahr 1601. In diesem Jahr nämlich erschien bei Paul Kauffmann in Nürnberg Hans Leo Haßlers (1564-1612) *Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliarden und Intradan / mit 4.5.6. und 8. Stimmen*⁹⁰:



Abb. 1: Titelblatt der Cantus-Stimme von Haßlers „Lustgarten“

Bestandteil dieser Sammlung von „Formen der weltlichen Gesellschaftskunst“⁹¹, der Art nach Werke „in einem kunstvollen, hochstilisierten Mischstil aus deutschen und italienischen Elementen“⁹², ist auch das fünfstimmig gesetzte Lied *Mein gmüth ist mir verwirret / das macht ein jungkfrau zart*, dessen Cantus bald zu einer der meistgenutzten Kirchenlied-Melodien überhaupt werden sollte:

⁹⁰ Haßler 1601.

⁹¹ Krones 1998, S. 52.

⁹² Ebd.



Abb. 2: „Mein gmüth ist mir verwirret“, originale Cantus-Stimme (1601)

Wie in der Abbildung der Cantus-Stimme aus der Druckausgabe von 1601 zu sehen, hat das Lied ursprünglich einen gemischt binären und ternären Rhythmus: Haßler notiert ein *Tempus imperfectum diminutum*, aber schon die zweite halbe Note (bzw. *Minima*) der Melodie bildet mit der folgenden Viertelnote (*Semiminima*) eine ternäre (also perfekte) metrische Einheit. Ebenso verhält es sich mit den beiden folgenden Noten; dann jedoch folgen wieder drei Halbe (*Minimen*), die je für sich allein als binäre Einheit stehen. Dieses Wechselspiel zieht sich durch die gesamte Melodie und wird auch von den Unterstimmen des homophonen Satzes so mitvollzogen.

Ferner zeigt obige Abbildung, dass in Haßlers Fassung die letzten beiden Melodiezeilen samt zugehörigem Text wörtlich wiederholt werden, was in den bekannten Kirchenlied-Versionen der Melodie nicht mehr der Fall ist. Die Wiederholung der finalen Zeilen wird anfangs noch in die frühesten geistlichen Kontrafakturen übernommen, verschwindet dann aber bald aus den geistlichen Folge-Fassungen. Die rhythmische Inegalität finden sich sonst in Bachs Bearbeitungen praktisch überhaupt nicht mehr⁹³; in den Gesangbüchern bis in Bachs Zeit hinein ist das Bild diesbezüglich uneinheitlich: Einerseits gibt es schon rhythmisch beinahe vollständig

⁹³ Allerdings erscheint die Melodie im Eingangsschor von BWV 135 *Ach Herr, mich armen Sünder*, der im Dreivierteltakt notiert ist, weitgehend im Dreiermetrum.

egalisierte Versionen wie etwa die weiter unten abgebildete Adaption Johann Crügers in der *Praxis pietatis melica* von 1660⁹⁴. Andererseits ist die Melodieversion, die im *Dreßdnischen* von 1707⁹⁵ (das für die Leipziger Praxis und für Bach vor 1725 noch relevant gewesen sein kann⁹⁶) abgedruckt ist, noch inegal, weicht in dieser Hinsicht im Detail aber von der Version im *Vopelius* von 1682⁹⁷ ab.

Ob Haßlers Lied mit seinem originalen Text tatsächlich eine rein profane Schöpfung ist, wird fraglich, wenn man die auf der folgenden Seite der Druckausgabe en bloc wiedergegebenen Strophen mit in Betracht zieht:

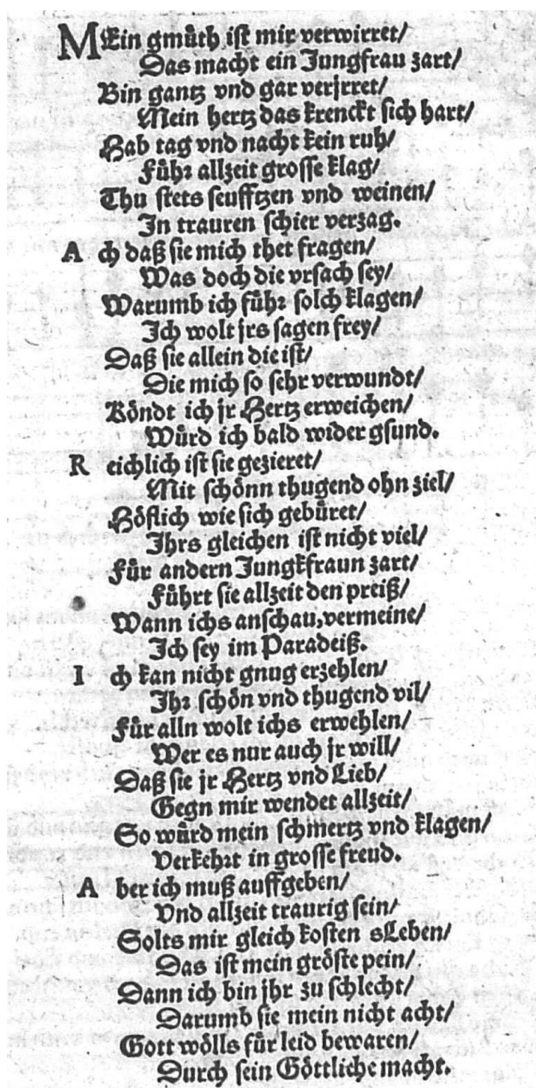


Abb. 3: „Mein gmüth ist mir verwirret“, Textabdruck in der originalen Cantus-Stimme (1601)

⁹⁴ Vgl. S. 38.

⁹⁵ Dreßdnisches 1707, S. 642.

⁹⁶ Zudem enthalten die Neuausgaben des *Dreßdnischen* (1725) und des *Vopelius* (1729) gar keine Noten mehr.

⁹⁷ Vopelius 1682, S. 846. Vgl. Abbildung unten S. 35.

Dass die Anfangsbuchstaben der fünf Strophen als Akrostichon den Namen MARIA bilden, ist durch Hervorhebung im Druck klar gekennzeichnet. Der Verdacht, es könnte sich hier um ein Beispiel von Marien-Minnelyrik im Schnittpunkt profaner und sakraler Erlebniswelten handeln⁹⁸ – etwa nach spätmittelalterlichen oder frühneuzeitlichen Vorbildern –, erhärtet sich indes nicht unbedingt, wenn man in der Cantus-Stimme des Haßlerschen Opus weiterblättert: Die Strophenblöcke der beiden direkt anschließenden Lieder – *Reichlich mit schön und thugend / ist mein hertzlieb geziert* sowie *Hört zu all die ir thugend kennt / Merckt auff mein Red, kompt her behend* – bilden bei gleicher Hervorhebung im Druckbild die Akrostichen ROSINA und HELENA.

Selbst wenn man erwägt, dass *Rosina*, gedeutet als Verkleinerungsform von *Rosa*, als Sinnbild für *Maria* gelten könnte und dass der Name *Helena* nicht nur in der antiken heidnischen Sagenwelt, sondern auch im christlichen Heiligenkalender vorkommt, ist eine geistliche Konnotation dieser drei Liedtexte – auch im Kontext der ganzen Sammlung, die übrigens keine weiteren Akrostichen aufweist – vermutlich eher unwahrscheinlich bzw. nicht schlüssig zu belegen; selbst der Gottesbezug am Ende von *Mein Gmüth ist mir verwirret* (*Gott wölls für leid bewahren / Durch sein Göttliche macht*) ist eher als guter Wunsch im Rahmen des an die verehrte Jungfer gerichteten Lebewohl zu verstehen denn als ausdrückliche Einführung einer sakralen Dimension vor marianischem Bedeutungshorizont. Am Ende des an HELENA gerichteten übernächsten Liedes findet sich übrigens ein ähnliches Votum, im Lied mit dem ROSINA-Akrostichon hingegen fehlt er.

Überraschend im Blick auf Haßlers originalen fünfstimmigen Satz zu *Mein gmüth ist mir verwirret*, wie er sich aus den fünf Stimmbüchern ergibt, ist, dass die Geschichte dieser Melodie, die man für sich allein betrachtet geradezu als Paradebeispiel für eine Weise im phrygischen Modus halten könnte, mit einem Satz im ionischen Modus beginnt: Den Anfangs- und Endton A stellt Haßler jeweils über ein F des Basses, sodass dieses A sich als Terzton eines F-Dur-Dreiklangs erweist. Die erste/dritte Liedzeile, ebenfalls mit dem Cantus-Ton A endend, kadenziiert ebenfalls nicht im Einklang von Cantus und Bassus, sondern wieder nach F-Dur. Die zweite/vierte Liedzeile, endend mit dem Cantus-Ton D, kadenziiert dann zwar in einer „*clausula peregrina*“⁹⁹ mit Leitton Cis im Tenor nach D, durch Vorzeichensetzung im Altus aber nach

⁹⁸ Dieses Akrostichon erwähnt schon Hans-Joachim Moser in seiner *Geschichte der deutschen Musik* (Moser 1921, Bd. 1, S. 502), ohne eine Verbindung zur Marien-Minne in Betracht zu ziehen. Jochen Kaiser benennt in seinem Aufsatz „Die Macht der Melodie“ die Möglichkeit einer Doppeldeutigkeit (Kaiser 2016, S. 14).

⁹⁹ Ebd., S. 66.

D-Dur; dasselbe D-Dur findet sich dann nochmals im Abgesang (Kadenz der sechsten Liedzeile).

Diese offensichtliche Ambivalenz zwischen scheinbar von der Melodie allein vorgegebener phrygischer und sodann vom Originalsatz „erzwungener“ (transponierter) ionischer bzw. lydischer Tonalität¹⁰⁰ (sowie auch die aus dieser Ambivalenz erwachsenden Folgen für die Geschichte der Melodie als geistliche Kontrafaktur) diskutiert ausführlich Elmar Seidel; er kommt dabei zu dem Schluss, Haßler habe das Spannungsverhältnis zwischen dem Modus der Melodie und demjenigen des Satzes bewusst eingesetzt, um den im Text angesprochenen verwirrten „Gemütszustand des Verliebten“¹⁰¹ zu versinnbildlichen: „Die ‚Verwirrung der Tonarten‘ soll ein Abbild davon sein“¹⁰². Ergänzend hierzu sei nochmals Hartmut Krones zitiert, der die im Text angesprochene Verwirrung des Gemüts wiederum am „Wechsel von gerader Bewegung und additiven Dreier-Rhythmen“¹⁰³ festmachen zu können glaubt.

In der anschließenden geistlichen Vertonungsgeschichte von Haßlers Melodie führt die im Original schon angelegte tonartliche Ambivalenz zu unterschiedlichen harmonischen Deutungen. Viele Komponisten nutzten das Spektrum unterschiedlicher harmonischer Ausleuchtungen der melodischen Substanz im Zusammenspiel mit den verschiedenen geistlichen Liedtexten zur maßgeblichen Erweiterung des Ausdrucksspektrums.

2.2 Die erste Kontrafaktur

Der mutmaßlich erste geistliche Text¹⁰⁴, mit dem Hans Leo Haßlers Lied *Mein gmüth ist mir verwirret* kontrafaziert wurde, ist Christoph Knolls Sterbelied *Hertzlich thut mich verlangen*¹⁰⁵, und die früheste Quelle dieser Kontrafaktur ist das Görlitzer Gesangbuch *Harmoniae Sacrae*¹⁰⁶

¹⁰⁰ Ob die „in fa‘ fundierten Modi“ für Haßler das ‚Lydische‘ und ‚Hypolydische‘ darstellten (...), oder ob unser Komponist bereits der ‚neuen Lehre‘ anhing, die in diesen Tonarten das ‚Ionische‘ bzw. ‚Hypoionische‘ sah“, diskutiert Hartmut Krones ergebnisoffen (vgl. Krones 1998, S. 62-63).

¹⁰¹ Seidel 2001, S. 76.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Krones 1998, S. 66.

¹⁰⁴ In der Frühphase der Kontrafaktur-Karriere der Melodie gibt es zumindest noch eine weitere geistliche Version des Liedes, auf die Hartmut Krones (vgl. Krones 2014, S. 125 bzw. S. 133) verweist: Es handelt sich um einen Text, der die Vergänglichkeit des menschlichen Daseins besingt: „Was ist des Menschen Leben? / Ein dampff der bald vergeht / Ein Gras auch Blum daneben / Die nicht gar lange steht, / Erbeit, Sweis vnd klagen / Forcht, Jamer vnde Noht, / Seuffzen, Weinen vnd Zagen, / Entlich gewis der Todt“. Die Sammlung, in der diese Version auftaucht, lässt sich nicht exakt datieren, scheint aber deutlich später als die Görlitzer *Harmoniae Sacrae* erstellt worden zu sein.

¹⁰⁵ Im weiteren Verlauf dieser Arbeit gleichen wir die Lesart der Worte „Hertzlich“ und „thut“ der modernen Orthografie an, weil sich dies in sämtlichen neueren Publikationen (sowohl Noten wie auch Fachliteratur), in denen dieser Liedtitel vorkommt, so eingebürgert hat.

¹⁰⁶ *Harmoniae Sacrae*, S. 455-463.

aus dem Jahre 1613. Das Lied erscheint dort mit dem fast unveränderten¹⁰⁷ fünfstimmigen Satz Hans Leo Haßlers¹⁰⁸, abgedruckt in fünf Einzelstimmen, und der vollständigen elfstrophigen Version des Knollschen Textes.



Abb. 4: *Harmoniae Sacrae* (Görlitz 1613): Die Stimmen des ersten Discantus sowie des Bassus von „Herzlich tut mich verlangen“

Diese Kontrafaktur bewahrt, wie im obigen Beispiel zu sehen, auch noch die Wiederholung der letzten beiden Liedzeilen, die sich in Haßlers weltlichem Originalsatz findet.

In enger Anlehnung an Haßlers Originalsatz bearbeitete wenige Jahre später der Thomaskantor Johann Hermann Schein (1586-1630) das Lied. In seinem *Cantional* (1627)¹⁰⁹ erscheint es offenbar erstmals eine Quart abwärts transponiert in C-Dur – in jener Lage (Melodiebeginn auf E) also, die für die daran anschließende Präsenz in zahllosen Gesangbüchern zum Standard werden sollte. Schein eliminierte auch die Wiederholung der letzten beiden Melodiezeilen und

¹⁰⁷ Der Schlussakkord der fünften Liedzeile wurde durch Repetition dem neuen Text angepasst.

¹⁰⁸ Eigenartigerweise behauptet David Hill, die *Harmoniae Sacrae* seien von Haßlers Bruder Kasper (oder Caspar) herausgegeben worden; dann wäre die geistliche Kontrafaktur quasi eine innerfamiliäre Idee gewesen. Allerdings ließ sich für diese Herausgeberschaft kein Beleg finden (vgl. Hill 1994, S. 47).

¹⁰⁹ Für diese Arbeit konnte nur der Nachdruck des Gesangbuchs von 1645 eingesehen werden (Schein 1645); der Satz samt Liedtext findet sich hier auf den Seiten 393-395.

gab dem Lied damit die Form, in der es als Träger vieler verschiedener Texte Geschichte machen würde. Cantus und Bass beließ er ansonsten tonal und weitgehend auch rhythmisch in der Originalgestalt¹¹⁰. Weil sein Satz allerdings nicht fünf-, sondern vierstimmig ist (wie es dem Kantionalsatz-Typus entspricht), hatte er die Mittelstimmen von drei auf zwei zusammenzuziehen und entsprechend zu modifizieren. Scheins Satz erschien nach der Veröffentlichung im *Cantional* immer wieder in anderen Gesangbüchern, die Noten bzw. ganze mehrstimmige Sätze enthielten – darunter im Leipziger *Vopelius*¹¹¹ von 1682:



Abb. 5: „Vopelius“ von 1682: Cantus, Altus und Tenor-Beginn von J. H. Scheins Satz über „Herzlich tut mich verlangen“

Der hier wiedergegebene Ausschnitt zeigt, dass man mittlerweile nicht mehr nur den Satz, sondern fälschlich auch die Liedweise selbst Johann Hermann Schein zuschrieb: Die Erinnerung an Hans Leo Haßler als Urheber der Melodie scheint im Laufe des 17. Jahrhunderts bald verlorengegangen zu sein. Zudem ist als Textdichter nicht Christoph Knoll, sondern ebenfalls

¹¹⁰ Kurioserweise verwendet Schein im Vergleich zu Haßler und auch zur *Harmoniae sacrae*-Version doppelte Notenwerte, so wie sie dem bei Haßler vorgezeichneten *Tempus imperfectum diminutum* eigentlich entsprechen.

¹¹¹ Vopelius 1682, S. 846-849.

fälschlich Bartholomäus Ringwaldt (hier: Ringewald) angegeben. Ferner scheint es für *Herzlich tut mich verlangen* im Umkreis dieses Gesangsbuchs damals auch eine alternative Melodie-Tradition gegeben zu haben, wie der Verweis auf *Herr Christ wenn ich bedenke* belegt.

Verwirrung stiftete ehemals das Auftauchen von *Herzlich tut mich verlangen* mit Haßlers Melodie in der sogenannten *Plotz-Tabulatur*¹¹² zusammen mit der Datierung dieser Handschrift auf „um 1600“ in der alten MGG¹¹³, die von verschiedenen Autoren übernommen wurde¹¹⁴. Träfe sie zu, müssten man annehmen, die Kontrafaktur der Melodie mit Knolls Text sei doch deutlich älter als das erste bekannte Auftreten dieses Liedes in den *Harmoniae Sacrae* von 1613. Allerdings findet sich das Lied dort, wie unten zu sehen, mit dem vierstimmigen Satz aus Scheins *Cantional* von 1627, der dort (neben der im Sopranschlüssel beginnend mit E notierten Liedmelodie) in Tabulatur-Notation wiedergegeben ist:

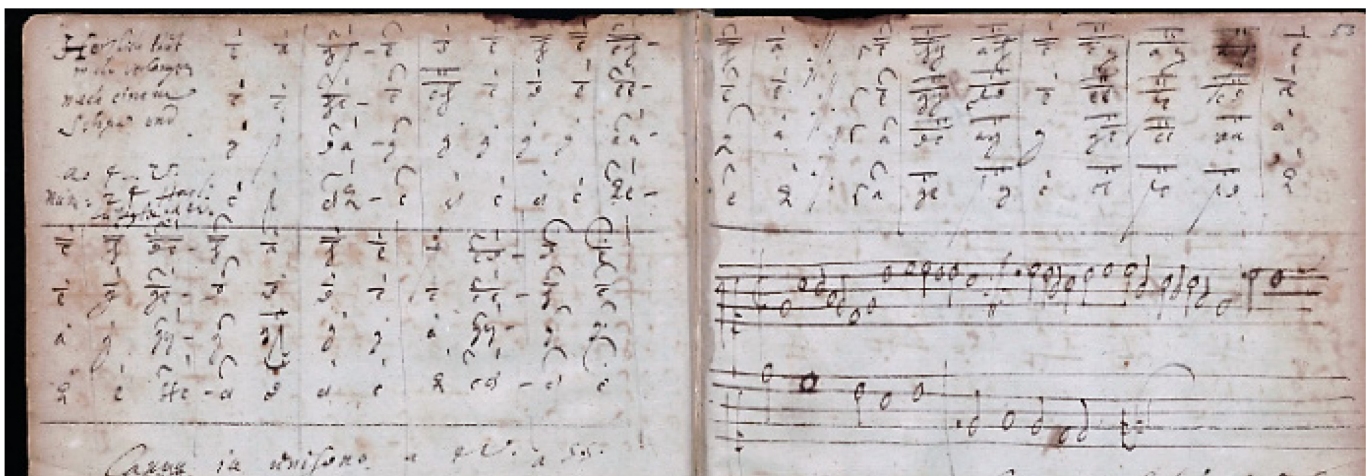


Abb. 6: J. H. Scheins Satz in der Plotz-Tabulatur

Da Scheins *Cantional* mit diesem Satz erst im Jahre 1627 erschien, dürfte nun umgekehrt die Frühdatierung der Plotz-Tabulatur erledigt sein¹¹⁵; somit wären dann tatsächlich die *Harmoniae sacrae* von 1613 die früheste bekannte Quelle für Knolls Lieddichtung in Verbindung mit Haßlers Melodie.

¹¹² Orgelbuch Plotz.

¹¹³ Vgl. Rudolf Wagner und Friedrich Blume, Artikel „Haßler“ in: MGG^{alt}, Bd. 5, Sp. 1798-1813 (hier: Bildunterschrift Sp. 1803).

¹¹⁴ So etwa Steude 2001 und Seidel 2001, S. 68.

¹¹⁵ In jüngerer Zeit wird die Plotz-Tabulatur auch Samuel Scheidt zugeschrieben (persönliche Mitteilung von Hendrik Dochhorn, Verfasser des Artikels „Scheidt“ in der MGG^{neu}, Personenteil Bd. 14, Sp. 1217-1249).

2.3 Die Satz-Tradition der kontrafazierten Melodie vor Bach

Mit *Herzlich tut mich verlangen* beginnt also der Weg von Haßlers Melodie als Kirchenlied, und Scheins von Haßler abhängiger Satz zeigt, dass die ionische Harmonisierung der Melodie wohl auch für die geistliche Tradition die ältere ist – obwohl die Weise als solche so eindeutig im phrygischen Modus verhaftet zu sein scheint, hat doch Haßlers über Schein tradierter Satz offensichtlich noch nachhaltigen Einfluss gehabt.

Dennoch hat sich schon im 17. Jahrhundert auch eine vom Haßlerschen Original abweichende Harmonisierungstradition entwickelt, die dem phrygischen Charakter der Melodie als solcher zunächst durch eine phrygische Schlusskadenz, darüber hinaus aber auch durch ein weiterreichendes Tendieren zum phrygischen bzw. zum äolischen Modus Rechnung trägt. In Bachs Bearbeitungen der Melodie begegnen alle drei Varianten auch in unterschiedlichen Überschnitten. Den Vorlauf für diese variable Vertonungsweise zur Zeit Bachs bilden die diesbezüglichen Entwicklungen im 17. Jahrhundert. Bach selbst dürfte Haßlers Original kaum gekannt haben, aber der auf Haßler basierende ionische Satz des ehemaligen Thomaskantors Johann Hermann Schein war ihm in der *Vopelius*-Fassung vertraut.

David Hill, der für seine Dissertation die Vertonungsgeschichte der Melodie recherchierte, macht als ersten Satz über Haßlers Melodie, der nicht mehr ionisch kadenziert, denjenigen von Johann Stobäus in den *Geistlichen Liedern* von 1634¹¹⁶ aus. Dort erscheint die Melodie zu einer Paraphrase über Psalm 40 (*Ich harrete des Herren*) fünfstimmig gesetzt, beginnend noch immer mit F-Dur, am Ende unter dem Cantus-Schlussston A jedoch in einer *Clausula acquiescens* plagal über d-Moll nach A-Dur kadenzierend¹¹⁷. Interessant ist dann 1640 Johann Crügers Generalbasssatz zu *Herzlich tut mich verlangen* im *Newen vollkömlichen Gesangbuch*¹¹⁸, der, in C-Dur stehend, nicht allzu stark von Haßlers originaler Harmonisierung abweicht, im Anschluss an den C-Dur-Schlussakkord aber im Generalbass eine plagale Kadenz über a-Moll nach E-Dur nachliefert¹¹⁹. Bemerkenswert ist an Crügers Version ferner, dass hier der inegale Rhythmus der Melodie weitgehend zugunsten eines gleichmäßigen Voranschreitens eingeebnet ist. Crüger hat den Satz später in seine *Praxis pietatis melica* übernommen, dort aber auch wieder auf die anhängende Kadenz nach E-Dur verzichtet, wie u. a. untenstehendes Beispiel belegt:

¹¹⁶ Geistliche Lieder 1634, Nr. LXVII.

¹¹⁷ David Hill liefert eine Partitur-Transkription des original in fünf Stimmbüchern überlieferten Satzes (Hill 1994, S. 57f.).

¹¹⁸ Neues vollkömliches Gesangbuch 1640, S. 234.

¹¹⁹ Wiedergegeben ist der Satz bei Seidel 2001, S. 70-73.



Abb. 7: „Herzlich tut mich verlangen“ in der *Praxis pietatis melica*, Ausgabe 1660

Die nächste Lieddichtung nach *Herzlich tut mich verlangen*, die mit der nun geistlich eingeführten Melodie in Verbindung gelangte, dürfte im Jahre 1625 dann Cyriakus Schneegaß' Psalmphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* gewesen sein – auf diese Lieddichtung wird im Kapitel über Bachs gleichnamige Kantate BWV 135 noch näher eingegangen. Im Jahre 1656 erfuhr die Weise dann ihre zukunftssträchtige Liaison mit Paul Gerhards *O Haupt voll Blut und Wunden*, vermittelt wohl durch Johann Crüger (1598-1662), der diese Kombination in die sechste Auflage seines Liederbuchs *Praxis pietatis melica*¹²⁰ übernahm.

Ob sich, wie Hill meint¹²¹, hinsichtlich der Harmonisierung der Haßlerschen Melodie im Laufe des 17. Jahrhunderts tatsächlich eine *Ach Herr*-Tradition herauskristallisiert, die aus textlichen Gründen – die Unsicherheit des Protagonisten bezüglich der Frage nach seiner Erlösung widerspiegelnd – stärker als eine parallel angenommene *Herzlich*-Tradition mit der modalen Ambivalenz zwischen Phrygisch und Ionisch spielt oder sich sogar deutlich dem phrygischen Modus zuwendet, sei dahingestellt: Hill selbst liefert mit Samuel Scheidts Orgelbearbeitung *Herzlich tut mich verlangen*, die in E-Dur beginnt und in C-Dur endet, ein abweichendes Exempel¹²²,

¹²⁰ *Praxis pietatis melica* 1656.

¹²¹ Hill 1994, besonders S. 99-100.

¹²² Ebd., S. 91.

und Seidel präsentiert mit zwei ganz ionischen gefassten Generalbasssätzen, die mit *Ach Herr, mich armen Sünder* betitelt sind, weitere Gegenbeispiele¹²³.

Seidel zitiert aber auch Andreas Werckmeisters Kritik an der seinerzeit wohl verbreiteten Praxis, die Melodie mit einem „Praeambulum aus dem C“ einzuspielen und damit „den Jonicum vor den Phrygium“¹²⁴ zu nehmen – diese Kritik bezieht Werckmeister indes eindeutig auf *Ach Herr, mich armen Sünder* und konstatiert, dass „der Jonicus eine frischere Natur hat / und sich zum Buß-Liedern so wohl nicht schicket“¹²⁵. Damit ist Werckmeisters Zustimmung zu einer ionischen Harmonisierungspraxis von *Herzlich tut mich verlangen* zumindest nicht ausgeschlossen.

Für die in dieser Arbeit zu liefernden Betrachtungen der differenzierten, stupend vielfältigen Harmonisierungen, mit denen Johann Sebastian Bach Haßlers Melodie ausleuchtet, ist es kaum notwendig, die Frage nach einer *Ach Herr*- und einer *Herzlich*-Tradition vor Bach definitiv zu beantworten: Bach nämlich geht mit harmonischen Mitteln vielerorts so individuell auf den jeweils vertonten Text ein, folglich genügt es festzuhalten, dass die vorausgegangene Vertonungstradition hinsichtlich der Festlegung einer Grund-Tonart ambivalent war¹²⁶.

¹²³ Seidel 2001, S. 70-73 (aus dem *Geist- und Lehr-reichen Kirchen- und Hauß-Buch*, Dresden 1694) und S. 74 (aus der *Psalmodia sacra*, Gotha 1715).

¹²⁴ Werckmeister 1702, S. 56, § 101.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Weitere Beispiele für die Vertonungsgeschichte vor Bach (zusätzlich zu den oben angeführten) sammelte vor allem David Hill für seine Promotionsschrift, vgl. Hill 1994.

3 *Herzlich tut mich verlangen* – Christian Knolls Lieddichtung und die *Ars moriendi*

3.1 *Die verschollene erste Quelle des Liedes und seine Rezeption in Johann Heermanns „Sterbekunst“*

Nur wenige Daten gibt es über das Leben von Christoph Knoll, der im Jahre 1599 als Mitt-dreißiger im niederschlesischen Sprottau, wo er zu dieser Zeit Diakon war, den Liedtext *Herzlich tut mich verlangen / nach einem selgen End* verfasst haben soll. Erstmals erschienen ist diese Lieddichtung wahrscheinlich im Rahmen eines *Trostbüchleins*, das Knoll wohl selbst herausgegeben hat. Knoll war 1563 in Bunzlau geboren worden, erhielt seine Schulausbildung in Görlitz, studierte dann Theologie in Wittenberg und gelangte schließlich nach Sprottau, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1621 blieb. Sein Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen* scheint unter dem direkten Eindruck des vielfachen Leidens und Sterbens während einer Pest-Epidemie entstanden zu sein.¹²⁷

Schon der Hymnologe Philipp Wackernagel¹²⁸, auf den sich A. F. W. Fischer in seinem hymnologischen Standardwerk¹²⁹ für den Lexikon-Artikel über Knolls Lied¹³⁰ beruft, konnte Knolls *Trostbüchlein* als mutmaßlich erste Quelle des Liedes¹³¹ nicht mehr auffinden¹³². Ein erhalten gebliebener früher Beleg für die rasche Verbreitung des Textes und für seine prominente Stellung unter den Sterbeliedern der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist indes eine Predigtsammlung des schlesischen Lieddichters Johann Heermann (1585-1647), unter dem Titel *Güldene Sterbekunst* erstmals erschienen im Jahre 1628 (also sieben Jahren nach dem Tod von Christoph Knoll), nachgedruckt im Jahre 1659 in Leipzig mit einem Vorwort des an der

¹²⁷ Artikel „Knoll, Christoph“ von I. u. in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 16 (1882), S. 320, Digitale Volltext-Ausgabe in [Wikisource](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Knoll,_Christoph&oldid=2500124), URL: [https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Knoll, Christoph&oldid=2500124](https://de.wikisource.org/w/index.php?title=ADB:Knoll,_Christoph&oldid=2500124) (Version vom 9. Juli 2017, 23:34 Uhr UTC).

¹²⁸ Wackernagel 1864, S. 814.

¹²⁹ Fischer 1878.

¹³⁰ Ebd., Bd. 1, S. 291f.

¹³¹ Fischer gibt den vollen Titel an als *Trostbüchlein oder Praxi Articular. de Resurr. Carnis & vitae Aeternae*, ebd. S. 291.

¹³² Hans-Otto Korth und Wolfgang Miersemann geben in ihrer Ausgabe der „Praxis Pietatis Melica Edition X“ ebenfalls nicht Knolls *Trostbüchlein*, sondern einen „Dreiliederdruck o. O. u. J.“ von „um 1610“ als Quelle an (vgl. PPM X App S. 275) und verweisen hinsichtlich der Quellenproblematik auf Wackernagel und Fischer; aus diesem Grunde ist davon auszugehen, dass die mutmaßlich erste Quelle unauffindbar bleiben wird.

Universität Leipzig tätigen Theologen und Thomasschul-Rektors Abraham Teller (1609-1658)¹³³.

Heermanns *Sterbekunst* in der Leipziger Wiederauflage ist in mehrfacher Hinsicht aufschlussreich für das Nachvollziehen der frühen Rezeptionsgeschichte von *Herzlich tut mich verlangen*: So berichtet Abraham Teller (1734-1804) in seiner Vorrede zur Neuauflage über Christoph Knoll (bei ihm latinisiert zu „Cnollius“), dieser habe das Lied

„nebenst noch einem / so sich anhebet: Im Leben und im Sterben / etc. im Jahre Christi 1599. in regierender ansässiger Seuche zu Sprottau den Krancken und Sterbenden zu Trost gemacht und aufgesetzt.“¹³⁴

Bei Johann Heermanns *Göldener Sterbekunst* handelt es sich um eine Sammlung von zwölf Leichenpredigten, die alle Knolls Lied *Herzlich tut mich verlangen* bzw. je eine einzelne der insgesamt elf Strophen zur Grundlage haben. Am Beginn der ersten Predigt leitet Heermann die komplette Wiedergabe des Liedes ein mit den Worten:

„Höret an den schönen / wolbekandten Trostgesang / darinnen vermeldet und gezeiget wird / wie ein Christ in Todesnoth sich trösten soll.“¹³⁵

Dann folgen sämtliche elf Strophen von *Herzlich tut mich verlangen*, versehen mit Marginalien, die auf korrespondierende Bibelstellen verweisen¹³⁶:

¹³³ Sterbekunst 1659.

¹³⁴ Ebd., S. 8 der Vorrede.

¹³⁵ Ebd., S. 2.

¹³⁶ Die folgende Betrachtung des Knollschen Liedtextes mit Blick auf seine Bibelbezüge bezieht sich teilweise auf Heermanns Marginalien.

Philipp. 1. **L**etzlich thut mich verlan-
gen nach einem seligen End:
Weil ich hie bin umbfangen/mit
Trüb-

Erübsal und Elend. Ich hab Lust
abzuschneiden von dieser argen
Welt: Sehn mich nach ewigen *Apoc. 22.*
Freuden/ O Jesu kom nur bald.

Du hast mich ja erlöset / von *Ose. 13.*
Sünd/ Todt/ Teuffel und Höll:
Es hat dein Blut gekostet/ drauf
ich mein Hoffnung stell Warum *1. Cor. 15.*
solt mir denn grauen/ fürm Todt
und höllschm Gefind? weil ich *Apoc. 12.*
auff dich thu bauen/ bin ich ein se- *1. Pet. 1.*
liges Kind.

Wen gleich süß ist das Leben/
der Todt sehr bitter mir: Will ich *Sirac. 41.*
mich doch ergeben/ zu sterben wil-
lig dir. Ich weis ein besser Leben/
da mein Seel fähret hin/ des freu *Tob. 2.*
ich mich gar eben / Sterben ist
mein Gewinn.

Der Leib zwar in der Erden/
von Würmen wird verzehrt / *Sir. 10.*
der erwecket werde / durch Ghris- *Philipp. 3.*
tum schön verklärt / wird leuch-
ten

Matth. 13. ten als die Sonne/ und lebn oh
alle Noth/ in himmlischer Freu
1. Cor. 15. und Wonne/ was schadt mir de
der Todt?

Ob mich die Welt auch reizet
länger zu bleiben hier: Vnd m
auch immer zeigt / Ehr / Geld
Luc. 12. Gut/ all ihr Zier: Doch ich da
1. Tim. 6. gar nicht achte/ es wehrt ein kle
ne zeit. Das himlisch ich betrach
te/ das bleibt in Ewigkeit.

6 Wen ich auch gleich nun sche
de/ von meinen Freunden gu
1. Theff. 4. Das mir und ihn bringt Leide
doch tröstet mich mein Muth/ d
wir in größern Freuden zusam
men werden kommn/ und bleibe
ungescheiden / im himmelische
Thron.

7 Ob ich auch hinterlasse / bi
Philipp. 1. trübte Wäselein/ der Noth mic
übermassen / jammert im Herze
mein/ will ich doch gerne sterben
un

und trauen seinem GOTT / er ^{Psal. 32.}
wird sie wol versorgen / retten
aus aller Noth.

Was thut ihr so sehr zagen / ⁸
ihr armen Waiselen? Solt euch
GOTT Hülff versagen / der speist
die Raben klein. Frommer Wit ^{Psal. 147.}
ben und Waisen / ist er der Vater ^{Psal. 10.}
treu. Trotz dem / der sie thut nö-
sen / das gläubt ohn alle Schen. ^{Exod. 23.}

Gesegn euch Gott der HERR ⁹
ICH / ihr vielgeliebten mein: trau-
ret nicht allzusehre / über dem
Abschied mein. Beständig bleibt ^{1. Thess. 4.}
im Glauben / wir werdn in kur-
zer Zeit / einander wieder schau-
en / dort in der Ewigkeit.

Nun will ich mich ganz wen- ¹⁰
den / zu dir HERR Christ allein /
gib mir ein seligs Ende / send mir
dein Engeln / führ mich ins E ^{Act. 7.}
wig Leben / das du erworbe hast / ^{Luc. 16.}
durch dein Leiden und Sterben / ^{Esa. 53.}
und blutiges Verdienst. Hülff

Marc. 9. 11. Hülff daß ich gar nicht wanke
von dir HERR Jesu Christ: den
Luc. 17. schwachen Glauben stärke / in
mir zu aller Zeit. Hülff mir rit-
Johan. 10. terlich ringen / dein Hand mich
Joh. 19. halte fest / daß ich mag frölich sin-
gen / das Consumatum est.

Abb. 8: Text von „Herzlich tut mich verlangen“ mit Verweisen auf Bibelstellen in Johann Heermanns „Sterbekunst“

Diese elfstrophige Version des Liedes blieb, von kleineren sprachlichen Retuschen abgesehen, in zahlreichen Gesangbüchern im gesamten 18. Jahrhundert präsent; auch die Gesangbücher aus Bachs Umkreis (Vopelius 1729, Dreßdnisches 1725 sowie deren Vorgänger-Auflagen) geben diese Version wieder. Erst ab dem Ende des 18. Jahrhundert kommt es verstärkt zu größeren Eingriffen in den Wortlaut einzelner Strophen sowie auch zur kompletten Eliminierung von Strophen¹³⁷. Auch verschwindet das Lied seit dieser Zeit aus vielen Gesangbüchern komplett. Während Abraham Teller 1659 in seiner Vorrede zu Heermanns Predigtsammlung mit dem Verweis auf Christoph Knoll bereits eine korrekte Autorenangabe macht, bekannte Heermann selbst in seiner ersten Predigt (die vor 1628 entstanden sein muss) noch:

¹³⁷ Diese Entwicklung lässt sich anhand vieler einzelner Gesangbuchscans, die die Internetseite hymnary.org verfügbar macht, umfassend nachvollziehen. Dort repräsentiert auch eine anschauliche Grafik die Häufigkeit der Präsenz des Liedes in Gesangbüchern ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts (vgl. https://hymnary.org/text/herzlich_tut_mich_verlangen).

„Zwar wer es componiret und gedichtet / hab ich ungleichen Bericht.“¹³⁸

Diese Anmerkung ist ein Beleg dafür, dass es zeitweise wohl Unklarheit über den Verfasser gegeben hat. Auf einer Abbildung im vorigen Kapitel war zu sehen, dass selbst im *Vopelius* von 1682 noch Bartholomäus Ringwaldt als Autor angegeben ist; auch Martin Moller scheint zeitweise für den Dichter gehalten worden zu sein¹³⁹. Fischer nennt in seinem Lexikon-Artikel über *Herzlich tut mich verlangen* das Vorwort der Folgeauflage des *Vopelius* (1693) als Quelle für die Korrektur¹⁴⁰. Im *Dreßdnischen* von 1707 fehlt die Verfasserangabe noch ganz, in der Auflage von 1727 ist sie dann korrekt.

3.2 Knolls Lieddichtung vor dem Horizont der „Ars moriendi“

Christoph Knolls Lieddichtung *Herzlich tut mich verlangen* spannt einen weiten Bogen über den Kosmos der *Ars moriendi* und berührt dabei viele der Topoi dieses zentralen, in zahlreichen Erbauungsbüchern der Zeit greifbaren Bereichs der barocken Frömmigkeit¹⁴¹. Lukas Lorbeer, der die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen Lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts umfassend untersucht hat, stellt fest, die „verselbständigte Sterbesehnsucht“¹⁴² erscheine erst „als Novum im 17. Jahrhundert“, gewinne aber „im Laufe des Untersuchungszeitraums ständig an Bedeutung“¹⁴³. Knolls Lied sei dabei „eines der ersten und mit 35 Belegen im untersuchten Material verbreitetsten Beispiele“ für einen ausdrücklich artikulierten „Wunsch nach dem Sterben“¹⁴⁴.

Knolls biblischer Ausgangspunkt ist Phil 1,23: „Ich habe lust abzuschneiden / vnd bey Christo zu sein“¹⁴⁵, den er in der fünften Zeile der ersten Strophe direkt zitiert und dann eschatologisch erweitert durch die Bezugnahme auf Offb 22,20: „Ja kom HErr Jhesu“, zitiert in Zeile 8 derselben Strophe. Das erste Kapitel des Philipper-Briefes wird dann später in der Schlusszeile der dritten Strophe erneut wörtlich aufgegriffen: „Sterben ist mein Gewin“ (Phil 1,21).

¹³⁸ Ebd., S. 7f.

¹³⁹ So zu lesen bei Langbecker 1830, S. 222.

¹⁴⁰ Fischer 1878, Bd. 1, S. 291. Leider konnte der *Vopelius* von 1693 nicht zwecks Überprüfung dieser Angabe eingesehen werden.

¹⁴¹ Vgl. dazu Piper 1975.

¹⁴² Lorbeer 2012, S. 339.

¹⁴³ Ebd.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Dieses und alle folgenden Bibel-Zitate in dieser Arbeit aus: Martin Luther, *Biblia/das ist/die gantze heilige Schrifft/Deudsch...*, Wittenberg 1545.

Der prägnante Beginn der ersten Strophe mit seiner Kombination der Worte „Herzlich“ und „verlangen“ verweist einerseits direkt auf die einzige Stelle der Lutherbibel, wo diese beiden Worte direkt nebeneinanderstehen:

„Mich hat hertzlich verlanget dis Osterlamb mit euch zu essen / ehe denn ich leide. Denn ich sage euch / Das ich hinfurt nicht mehr dauon essen werde / bis das erfüllet werde im reich Gottes.“ (Lk 22,15-16)

Es handelt sich um Christusworte aus der Schilderung des letzten Abendmahls bei Lukas; Christus spricht hier auch unmittelbar seinen bevorstehenden Leidensweg an, der das „selige Ende“ beim individuellen Tod der Menschen, das im Lied angesprochen ist, ermöglichen wird. Luther kommentiert Lk 22,16 in seiner Bibelausgabe mit der Anmerkung: „Er zeigt jmer an wie er mit dem sterben vmbgehet.“

Andererseits findet sich das Wort „Verlangen“ und der dadurch evozierte Affekt des Herbeisehns von Gottesnähe außerdem in verschiedenen Psalmen, so etwa

„Nach dir HERR verlanget mich.“ (Ps 25,1),

„Gott du bist mein Gott / früe wache ich zu dir / Es dürestet meine Seele nach dir / Mein fleisch verlanget nach dir / in eim trocken vnd durren Lande / da kein Wasser ist.“ (Ps 63,2),

„Meine Seele verlanget vnd sehnet sich nach den Vorhöfen des HERRN / Mein leib vnd seele frewen sich in dem lebendigen Gott.“ (Ps 84,3),

„Meine Seele ist zumalmet fur verlangen / Nach deinen Rechten alle zeit.“ (Ps 119,20)

„Las mich früe hören deine Gnade / denn ich hoffe auff dich / Thu mir kund den weg / darauff ich gehen sol / Denn mich verlanget nach dir.“ (Ps 143,8)

Um sein „selges End“, nach dem der Gläubige in der zweiten Zeile der ersten Strophe verlangt, muss er nicht bangen, denn Christus hat ihn schon gerecht gemacht, wie Paulus in Röm 4, 7-8 unter Rückgriff auf Ps 32,1-2 bekundet:

„Selig sind die / welchen jre vngerechtigkeit vergeben sind / Vnd Welchen jre sünde bedeckt sind. Selig ist der Man / welchem Gott keine sünde zurechnet.“

Entsprechend heißt es in der zweiten Strophe (dritte und vierte Zeile), nun direkt bezugnehmend auf Christi Erlösungstat: „Es hat dein Blut gekostet / drauf ich mein Hoffnung stell“¹⁴⁶. Diese Erlösungstat vergegenwärtigt der Betende in der fünften und sechsten Zeile derselben Strophe („Warum solt mir denn grauen / vorm Tod und Höllgesind?“) unter Rückgriff auf den Brief des Apostels Paulus an die Korinther:

„Der Tod ist verschlungen in dem Sieg. Tod / wo ist deine Stachel? / Helle / wo ist dein Sieg? (1Kor 15,55)“

Paulus selbst zitierte an dieser Stelle schon Hos 13,14, worauf auch Heermann in seinen Marginalien (s. o.) verweist:

„Aber Jch wil sie erlösen aus der Helle / vnd vom Tod erretten. Tod / Jch wil dir eine Gifft sein. Helle / Jch wil dir eine Pestilentz sein.“

Weil also Christus stellvertretend für den Menschen den Sündentod erlitten und im Sterben „Todt / Teuffel und Höll“ (zweite Zeile der zweiten Strophe) besiegt hat, muss der Gläubige das eigene Sterben nicht fürchten, sondern kann vertrauensvoll seinem Tod entgensehen (siebte und achte Zeile):

„Weil ich auf dich thu bauen, / bin ich ein seligs Kind“.

Die dritte Strophe fokussiert den Topos der Ergebung in den Willen Gottes, wenngleich zunächst das Leben noch „süß“, der Tod aber „bitter“ (vgl. Sir 41,1) erscheint: Die Gewissheit, dass es „ein besser Leben“ im Reich Gottes gibt, erwächst aus dem Vertrauen in Gottes Vorsehung.

Im vierten Vers spendet die Bezugnahme auf Phil 3,20-21 Trost in der Angst vor der Verwesung des Leibes, der in der Erde „von Würmen verzehrt“ wird (zweite Zeile):

¹⁴⁶ Vgl. hierzu auch die zentrale Aussage über die Vergebung der Sünden in der Abendmahlsszene bei Matthäus (Mt 26,28).

„Vnser wandel aber ist im Himel / von dannen wir auch warten des Heilands Jhesu Christi des HErrn / Welcher vnsern nichtigen Leib verkleren wird / das er ehlich werde seinem verklerten Leibe / Nach der wirckunge / da er mit kan auch alle ding jm vntherthenig machen“

Durch Christus verklärt, wird der Leib des Gerechten aber „leuchten als die Sonne / und leben ohne Noth.“ (sechste und siebte Zeile, vgl. Matth 13,43).

Der schwere Abschied von den Freunden und von den Angehörigen, das Zurücklassen von nunmehr verwaisten Kindern – diese unter dem Begriff der „weltlichen Sorge“ zu subsummierenden Aspekte werden im Rahmen der *Ars moriendi*-Tradition, wie sie sich in den Erbauungsbüchern der Zeit widerspiegelt, zu den Anfechtungen des Teufels gezählt, die der Sterbende durchzumachen hat¹⁴⁷. Sie kommen in den Strophen 6 bis 8 des Liedes zur Sprache. Trost wird dem solchermaßen besorgten Sterbenden zuteil in 1.Thess 4, 17:

„Darnach wir / die wir leben vnd vberbleiben / werden zu gleich mit denselbigen hin gerückt werden in den wolcken / dem HErrn entgegen in der lufft / vnd werden also bey dem HErrn sein allezeit.“

und darüber hinaus vor allem auch im Psalter: Gott wird den Hinterbliebenen den Weg zeigen, den sie wandeln sollen, und sie mit seinen Augen leiten (Ps 32,8); er, „Der dem Vieh sein Futter gibt / Den jungen Raben die jn anrufen“ (Ps 147,9, vgl. Strophe acht, dritte und vierte Zeile), hört „das verlangen der Elenden“ und schafft „den Waisen vnd Armen“ Recht (Ps 10,17-18).

Eine maßgebliche Abrundung im Sinne einer *Conclusio* erfährt das Lied am Ende der elften und letzten Strophe durch das Einstimmen in Christi eigene Worte am Kreuz: „Hilf mir ritterlich ringen / dein Hand mich halte fest / daß ich mag frölich singen / das *Consummatum est*.“ (fünfte bis achte Zeile). Durch das Zitat Joh 19,30, des vorletzten der sieben Worte Christi am Kreuz, bekräftigt der Sterbende sein Streben nach Christusförmigkeit auch und gerade im Tode. Lukas Lorbeer geht auf die sinnreiche Verbindung dieses Zitats der letzten Worte Jesu mit der besonderen Ausdrucksform des Singens ein:

¹⁴⁷ Vgl. Piper 1975, S. 106.

„Ebenso sinnig wie die Platzierung des Jesuswortes ganz am Ende des Sterbeliedes ist der Hinweis darauf, dass ‚gesungen‘ werden soll. Damit empfiehlt der Text selbst die tröstliche Wirkung seiner musikalischen Performanz; zugleich verweist er auf den nachfolgenden himmlischen Gesang, von dessen Warte aus das Geschehene dann tatsächlich als vollendet betrachtet werden kann.“¹⁴⁸

Für ein noch tieferes Eindringen in den faszinierenden inhaltlichen Reichtum der Knollschen Lieddichtung samt der in ihr verdichteten Fülle an frömmigkeitsrelevanten Aspekten vor dem Hintergrund der barocken Theologie bzw. der *ars moriendi* empfiehlt sich die Lektüre von Johann Heermanns *Güldener Sterbekunst*¹⁴⁹. Heermann, selbst Schöpfer von rund 400 Kirchenliedtexten, knüpft in seinen Leichenpredigten ein dichtes Netzwerk biblischer Bezüge, zitiert zudem häufig Augustinus und andere frühe christliche Autoren, und er flicht immer wieder auch antike Sagen aus der heidnischen Tradition und andere „Historiae“ in seine entsprechend abwechslungsreichen Texte ein. So befremdlich die offenbare Todesnähe des barocken Alltagsbewusstseins auch zunächst sein mag, so hilfreich für ein tieferes Verständnis dieser Gedankenwelt sind doch auch die klaren Präzisierungen und Abgrenzungen, die Heermann aus zeitgenössischer christlicher Perspektive zu geben versteht.

Christoph Knolls *Herzlich tut mich verlangen* gehörte seit dem früheren 17. Jahrhundert schon zum Grundbestand der Sterbelieder in den Gesangbüchern; sein diesbezüglicher Siegeszug muss sich zwischen dem ersten Erscheinen in den Görlitzer *Harmoniae sacrae* (1613) und der Aufnahme in Johann Hermann Scheins *Cantionale* (1627) vollzogen haben. Knolls Sterbelied ist wahrscheinlich das erste geistliche Lied, das mit Haßlers Melodie gesungen wurde; spätestens zwölf Jahre danach, im Jahre 1625, kam Cyriakus Schneegaß' Bußpsalm-Paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* dazu¹⁵⁰. Diese beiden Gesänge haben sich bis in Bachs Zeit hinein auch als Haupt-Lieder zur Haßler-Melodie gehalten – dies belegen die entsprechenden Verweise in den Gesangbüchern bei denjenigen immer zahlreicher werdenden Liedtexten, die im Laufe des 17. und des 18. Jahrhunderts ebenfalls mit der Haßler-Melodie verbunden wurden („Mel. Hertzlich thut mich verlangen“, „im Thon Ach HErr, mich armen Sünder“ etc.).

Johann Sebastian Bach hat nur ein einziges Mal direkt eine Strophe aus *Herzlich tut mich verlangen* vertont: Es handelt sich um den Schlusschoral der Weimarer Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), welcher der vierten Strophe des Liedes (*Der Leib zwar in der Erden /*

¹⁴⁸ Ebd., S. 363.

¹⁴⁹ Sterbekunst 1659.

¹⁵⁰ Vgl. Zahn 3, 1890, S. 400 (Nr. 5385a.); mehr dazu im Kapitel über BWV 135 *Ach Herr, mich armen Sünder*.

von *Würmen wird verzehrt*) entspricht. Des Weiteren hat er ein Choralvorspiel für Orgel (BWV 727, entstanden vermutlich in Weimar im Vorfeld des *Orgelbüchleins*) mit *Herzlich tut mich verlangen* betitelt. Ferner lässt eine in Leipzig entstandene Bearbeitung der Weimarer Kantate BWV 161, in welcher der ursprünglich rein instrumentale Cantus firmus, den die Orgel mit einem Soloregister in die Eingangsarie hineinspielt, mit der ersten Strophe von Knolls Lied zum Singen eingerichtet ist, die Vermutung zu, dass Bach hier von vornherein diese Strophe „gemeint“ haben könnte¹⁵¹.

Darüber hinaus ist anzunehmen, dass Bach in anderen Kantaten, in denen er entweder die gesamte Haßler-Melodie oder aber lediglich ihr Incipit untextiert zitiert, entweder *Herzlich tut mich verlangen* oder *Ach Herr, mich armen Sünder* intendiert hat. Aufgrund der in den Gesangbüchern nachweisbaren Erstrangigkeit der Zuordnung dieser beiden Liedtexte zur Haßler-Melodie konnte er davon ausgehen, dass seine Hörer kontextabhängig einen dieser beiden Liedtexte assoziieren würden. Die entsprechenden Fälle werden im Laufe dieser Arbeit einzeln untersucht.

¹⁵¹ Ein prominentes weiteres Beispiel in Bachs Werk für eine solche nachträgliche textliche Konkretisierung eines ursprünglichen rein instrumentalen Liedzitats per Cantus-firmus-Einspielung ist der Eingangschor der *Matthäus-Passion*: In Bachs handschriftlicher Originalpartitur für die 1736er-Aufführung erscheint die Melodie von *O Lamm Gottes, unschuldig* untextiert als Instrumentalpart. Eine (mit einer Dublette) überlieferte *Soprano-in-Ripieno*-Einzelstimme, die lediglich den textierten Cantus firmus des Eingangschors enthält, belegt hingegen die Praxis, diese Stimme auch singen zu lassen.

4 *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 – Das Melodie-Incipient im dichten Netzwerk spätbarocker Motivik

4.1 *Quellenlage und frühe Rezeption*

Die Quellenlage zu *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 ist insofern unbefriedigend, als das Werk nicht im Autograph des Komponisten, sondern lediglich in mehreren Abschriften überliefert ist¹⁵², von denen keine aus Bachs Lebenszeit stammt: Die früheste wurde 1768 in Leipzig angefertigt. Aufgrund stilistischer Kriterien wird das Werk aber schon seit langem allgemein auf 1707 oder 1708, in die Mühlhausener Zeit Bachs, datiert¹⁵³ – die wohl für eine Trauerfeier bestimmte Musik *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* ist also das Werk eines etwa 22-Jährigen, und sie zählt zu den frühesten Kantaten, die Bach komponiert hat.

Im Rahmen der Bach-Renaissance im 19. Jahrhundert erregte BWV 106 schon früh die Aufmerksamkeit einiger wichtiger Protagonisten des damaligen Musiklebens. Einen knappen, aber aussagekräftigen Überblick über die Rezeption des Stücks nach der ersten Druckveröffentlichung von 1830¹⁵⁴ geben u. a. Martin Geck¹⁵⁵ und Hans-Joachim Schulze¹⁵⁶: Von Anfang an wurden die atmosphärische Dichte, die Tiefgründigkeit und die Innerlichkeit des Werkes bewundert. Da es sich um eine Kantate des alten, vor-neumeisterschen Typs mit einem aus Bibelwort und Liedstrophen zusammengesetzten Text handelt, musste man sich nicht mit gedichteter geistlicher Poesie auseinandersetzen, sondern

„freute sich an der biblischen Sprache, die kerniger und zugleich inniger erschien als alle Reimereien vom Barock bis zur Romantik.“¹⁵⁷

Selbst Albert Schweitzer kommentierte Jahrzehnte später in seiner Bach-Monografie im Anschluss an die Besprechung von BWV 106 noch bedauernd den in der Weimarer Zeit vollzogenen Wechsel Bachs zu den neuen Textbüchern:

¹⁵² Vgl. Higuchi 1990, S. 11-17.

¹⁵³ Vgl. Higuchi 1990, S. 18f.

¹⁵⁴ Herausgegeben von Adolf Bernhard Marx bei Simrock in Bonn (vgl. Higuchi 1990, S. 19).

¹⁵⁵ Geck 2000a, S. 322f.

¹⁵⁶ Schulze 2006, S. 608-611.

¹⁵⁷ Geck 2000a, S. 322.

„An Stelle der aus Bibelversen und Liedstrophen dramatisch aufgebauten Texte treten jetzt armselige Dichtungen, die immer nach demselben Schema zugeschnitten sind.“¹⁵⁸

Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein war die auch von Schweitzer vertretene Auffassung verbreitet, Bach habe sich den Text von BWV 106 „wohl selber zusammengestellt“¹⁵⁹. Erst im Zuge der systematischen Erforschung zeitgenössischer Quellen, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit der interdisziplinären musikalisch-theologischen Bachforschung begann, entdeckte Renate Steiger¹⁶⁰, dass Bach sich im Kern einer Bibelspruch- und Liedstrophenreihe bedient hat, die sich in der *Christlichen Bet=Schule* des Johann Olearius findet¹⁶¹ und zumindest teilweise auch in anderen Erbauungsbüchern der Zeit so zu finden ist¹⁶².

4.2 Das seelsorgliche Konzept von BWV 106 im Überblick

Das hinter der Kantate stehende seelsorgliche Konzept kann hier nicht in aller Ausführlichkeit Gegenstand der Darstellung sein – siehe hierzu besonders Renate Steigers¹⁶³ und Martin Petzoldts¹⁶⁴ Untersuchungen. Dennoch sei zunächst soweit ein Überblick über diese Kantate geboten, der als Grundlage für die anschließende Untersuchung ihrer musikalisch-seelsorglichen Stoßrichtung (ausgehend vom zentralen Satz 2d¹⁶⁵) notwendig ist.

Im Rahmen seiner Bestimmung für eine Trauerfeier kann das Werk als eine Art Hinführung der anwesenden Hinterbliebenen zum Phänomen des Sterben-Müssens im trostspendenden Licht eines seligen Sterbens auf Christus hin verstanden werden; insofern ist es als *Memento mori*¹⁶⁶ und Anleitung zur Sterbebereitung ein Beitrag zum weitgefächerten Kosmos der barocken *Ars moriendi*.

In der protestantischen Frömmigkeitspraxis hat ja das posthume Beten für das Seelenheil des Verstorbenen, so wie es etwa im katholischen Requiem im Vordergrund steht, keinen Platz¹⁶⁷.

¹⁵⁸ Schweitzer 1908, S. 484.

¹⁵⁹ Ebd., S. 483.

¹⁶⁰ Vgl. R. Steiger 1989 sowie Steiger 2002a, S. 227-234.

¹⁶¹ Olearius 1668, S. 130 sowie S. 713-716.

¹⁶² Steiger 2002a, S. 227, Fußnote 7.

¹⁶³ R. Steiger 1989.

¹⁶⁴ Petzoldt 1996.

¹⁶⁵ So bezeichnet in der Partitur der NBA.

¹⁶⁶ Vgl. Piper 1975, S. 105f.

¹⁶⁷ Hierfür stehen schon entsprechende Äußerungen Martin Luthers, so z. B. in seiner Predigt über Lk 16,19-31 vom 22. Juni 1522 (WA 10 III, 177-200), wo er lapidar formuliert: „Nun haben wir kain gebot fur die vorgstorben zu biten“ (ebd. 194,8). Zwar, so führt er weiter aus, ist es nicht sündhaft, ein einfaches Gebet für einen Verstorbenen zu sprechen, „aber wenn man ain Messen darauß machen will, Das ist böß und sünd“ (ebd. 195,3-4); „Wir wissen auch nit wie got mit jn handeln will, Darumb müssen wirß jm lassen bevolhen sein“ (ebd. 4-5).

Stattdessen geht es darum, sich unter dem Eindruck eines Todesfalles als noch im diesseitigen Leben Befindlicher immer wieder erneut das Zulaufen auf den unvermeidlichen eigenen Tod und gleichzeitig die aus dem christlichen Glauben resultierende, der Sorge und Angst im Angesicht des Todes¹⁶⁸ entgegenwirkende göttliche Heilszusage zu vergegenwärtigen. Dies geschieht im Textbuch einer Gottesdienstmusik wie Bachs Kantate BWV 106 – ähnlich wie auch in den Erbauungsbüchern und Predigten jener Zeit – mit Hilfe einer Aneinanderreihung von aufeinander beziehbaren Bibelziten zum Thema, ergänzt durch Liedstrophen oder Gebete.

Ziel der Untersuchung im Rahmen dieser Studie ist es nun, darzustellen, wie Bach im konkreten Fall das Textbuch für die Trauermusik *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* so in Musik gesetzt hat, dass den Gottesdienstbesuchern die vom Text transportierte Botschaft noch eindringlicher, noch plastischer und umfassender vermittelt wurde als bei einem bloßen Verlesen der entsprechenden Texte aus einem Erbauungsbuch, wie es seinerzeit u. a. am Sterbebett üblich war. Für die musikgenerierte Intensivierung der seelsorglichen Botschaft spielt, wie zu zeigen sein wird, das im zentralen Satz der Kantate als Zitat verortete Incipit der Haßler-Melodie dabei eine entscheidende Rolle. Es steht im Mittelpunkt eines Netzwerks von motivischen Beziehungen und Verflechtungen auf musikalischer Ebene, welches in Analogie zu der vom Textbuch geleisteten Bündelung frömmigkeitspraktischer Aussagen zu deuten ist.

Die Hörer von *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* erleben zunächst die instrumentale Einstimmung durch eine *Sonatina*, die im Rahmen ihrer Durtonalität durch Ketten von *Suspiratio*-Figuren auf einem durch Bogenvibrato bewegten Untergrund mit bemerkenswert differenzierter Expressivität einen sehnsüchtig-seufzenden Affekt zwischen Melancholie und stiller, hoffnungsfroher Zuversichtlichkeit trifft. Dann wird den Zuhörern das unvermittelte Nebeneinander von geschäftiger, unbeschwerter Vitalität im irdischen Leben („In ihm leben, weben und sind wir“) und ganz plötzlichem Erfasstwerden durch den Tod („In ihm sterben wir“) vor Augen geführt; Leben wie Sterben ereignet sich hierbei gleichermaßen unter „Gottes Zeit“, also jeweils zu dem Zeitpunkt, den allein Gott bestimmt¹⁶⁹. Der von Bach mit musikalischen Mitteln eindrucksvoll dargestellte Gegensatz von Lebendigkeit einerseits und deren plötzlichem Erstarren in Todesnähe andererseits gibt dann Anlass zu einer diese beiden Seiten des Daseins abwägenden Meditation des Sterben-Müssens auf der textlichen Basis von Psalm 90,12 über einer

¹⁶⁸ Glaubenszweifel und weltliche Sorgen zählen zu den typischen Anfechtungen, wie sie in den barocken Handreichungen zur Vorbereitung auf den Tod benannt werden, vgl. Piper 1975, S. 106.

¹⁶⁹ „Mein Zeit und Stund ist, wenn GOtt will“, beginnt die zweite Strophe des im Mittelsatz der Kantate instrumental zitierten Sterbeliedes *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*.

ostinaten Motivik des Instrumentalsatzes, deren Redundanz die Notwendigkeit des ständigen Vergegenwärtigens versinnbildlicht:

„Lere vns bedencken / das wir sterben müssen / Auff das wir klug werden.“

Danach eilt die Musik mit der durch den Basssolisten vorgetragenen Ermahnung:

„Bestelle dein haus / Denn du wirst sterben vnd nicht lebendig bleiben.“ (Jes 38,1)

auf jenen zentralen Mittelsatz zu, der weiter unten im Zentrum der detaillierten Analyse stehen soll.

Bach schichtet in diesem Satz drei musikalische Ebenen, die je einen eigenen Text transportieren (in einem Fall nonverbal repräsentiert durch die instrumental vorgetragene Liedmelodie *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*, deren zugehöriger Text hinzuzudenken ist) übereinander und evoziert dadurch eine äußerst plastische Anschauung von einem im christlichen Sinne „gelungenen“ Sterbeprozess bis hin zu dem Augenblick, in dem der Tod eintritt.

Die verschiedenen Schichten des musikalischen Satzes repräsentieren dabei einerseits das Sterben unter dem Gesetz des *Alten Bundes* als Sterben unter dem Zorn Gottes infolge der Sünde – versinnbildlicht durch die strenge Gesetzmäßigkeit einer Fuge der drei unteren Vokalstimmen –, andererseits das Sterben unter der Gnade des *Neuen Bundes* als seliges Sterben auf Jesus Christus hin, ermöglicht durch dessen Übernahme der menschlichen Schuld – versinnbildlicht durch die von der Sopranstimme vorgetragene Anrufung Christi in Todesnot „Ja, komm, Herr Jesu, komm“. Das schon erwähnte instrumentale Zitat des Sterbeliedes *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* nimmt als drittes musikalisches Element des Satzes zwischen diesen beiden Sphären eine vermittelnde Position ein; der Text dieses Sterbeliedes umfasst inhaltlich die gesamte Sterbebereitungsthematik der Kantate¹⁷⁰. Die solchermaßen sinntragenden drei Schichten des Satzes stehen aber nicht beziehungslos übereinander, sondern interagieren miteinander, wie unten noch genau darzustellen ist.

Am Ende des Satzes blenden sich die verschiedenen vokalen und instrumentalen Stimmen nacheinander aus. In die danach eintretende Stille hinein – man kann an dieser Stelle die Begegnung der Seele mit ihrem Erlöser assoziieren – wendet sich ebendiese Seele des

¹⁷⁰ Vgl. z. B. Dreßdnisches 1656, S. 1029-1032.

Verstorbenen, vertreten durch die Altstimme¹⁷¹, mit denselben Psalmworten, die Christus am Kreuz gebetet hat,¹⁷² an ihren Erlöser:

„In deine Hende befelh ich meinen Geist / Du hast mich erlöset HERR du trewer Gott.“
(Ps 31,6).

Von Christus selbst – die Bassstimme agiert hier als *Vox Christi* – erhält sie die Antwort: „Heute wirstu mit mir im Paradis sein.“ (Lk 23,43); hierzu erklingt Martin Luthers Nunc-dimittis-Lied *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, die der Alt ab T. 39 in den noch weiterlaufenden Gesang des Basses hinein vorzutragen beginnt. Besonders eindrucksvoll gelang Bach die Einbettung des Schlusses der lutherschen Liedstrophe in den nur noch von den beiden Gamben plus *Basso Continuo* getragenen Satz (die Bassstimme ist mittlerweile verstummt): Der im Liedtext angesprochene theologische Topos vom Tod, der nach einem seligen Sterben in Christo bloß ein sanfter Schlaf ist, wird an dieser Stelle durch ein *subito piano* und durch ein plötzliches Wechseln der instrumentalen Motivik zu *Suspiratio*-Figuren auch musikalisch zur berührenden Erfahrung.

Den Schluss der Kantate bildet dann die konzertante Vertonung der siebten Strophe von Adam Reusners Lied *In dich hab ich gehoffet, Herr*: „Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit / Sei dir, Gott Vater und Sohn bereit’...“.

4.3 Das Incipit der Haßler-Melodie im Zentrum von BWV 106

Man kann das faszinierende textlich-musikalische Ineinander der Kantate BWV 106, die Alfred Dürr zu Recht als „ein Stück Weltliteratur“ klassifiziert¹⁷³, unter mannigfachen Gesichtspunkten beschreiben und analytisch erschließen. Im Folgenden soll der Fokus auf der Dynamik liegen, mit der sich das motivische Material der Kantate entfaltet und entwickelt. Das Material als solches lässt sich hinsichtlich seines musikalisch-rhetorischen Aussagepotentials unschwer in Analogie zum vertonten Text bringen, und die Entwicklung dieses Materials führt auch die verschiedenen textlichen Schichten in eine interaktive Kommunikation, die der Text allein so nicht erzeugen könnte. Die Musik setzt hier, wie gezeigt werden kann, geradezu einen exegetischen Prozess in Gang.

¹⁷¹ Klek definiert die Altstimme als „Stimme des Glaubens“, vgl. Klek 2017, S. 404.

¹⁷² Vgl. Lk 23,46.

¹⁷³ Dürr 2000, S. 833.

Der Blick sei nun unverzüglich auf die Passage im Zentrum der Kantate gerichtet, wo das mutmaßliche Zitat der ersten sechs Töne der Haßler-Melodie als Fokus des musikalisch-rhetorischen Geschehens verortet ist. Alfred Dürr wies schon 1951 in seinen „Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs“¹⁷⁴ auf die „wahrscheinlich[e]“ Verwendung des Melodieanfangs von *Herzlich tut mich verlangen* in der „Sopranmelodik“ des oben erwähnten Mittelsatzes 2d¹⁷⁵ der Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* hin¹⁷⁶. Die ersten sechs Töne der Liedmelodie erklingen hier als rein musikalisches Zitat (ohne wörtlich zu dieser Liedzeile gehörige Textteile von *Herzlich tut mich verlangen* oder einem anderen mit dieser Melodie verbundenen Lied zu tragen), mit den Worten „Ja, komm, Herr Jesu, komm“:



Abb. 9: Das Melodiezitat im Sopransolo von Satz 2d

Dürr behandelt an dieser Stelle seiner „Studien“ insgesamt das Verfahren, eine Liedmelodie als musikalisches Allusion ohne gleichzeitiges Erklängen des dazugehörigen Liedtextes zu zitieren, unter dem Stichwort „Choralanklänge“. Er warnt in diesem Zusammenhang:

„Bei der Feststellung von Choralanklängen in freien [also nicht insgesamt auf der materialen Basis einer Choralmelodie komponierten, Anm. M.W.] Sätzen (...) ist Vorsicht geboten; man vergegenwärtige sich stets, daß in einer so weitgehend typisierten Melodik wie der des Spätbarock derartige Anklänge nicht beabsichtigt zu sein brauchen.“¹⁷⁷

Dass er im Falle der Sopran-Kantilene „Ja, komm, Herr Jesu, komm“ im mehrschichtigen Mittelsatz von BWV 106 dennoch von einem bewussten Zitat des genannten Choral-Incipits ausgeht, begründet Dürr für diese wie auch für einige vergleichbare Stellen in anderen Kantaten stichhaltig mit der Nachweisbarkeit von „textliche(n) Zusammenhänge(n)“¹⁷⁸ zwischen dem mutmaßlich zitierten Lied und der tatsächlichen Textierung des Zitats. Konkret besteht im vorliegenden Fall ein direkter textlicher Zusammenhang zwischen den vom Sopran gesungenen

¹⁷⁴ Dürr 1951; im Folgenden wird aus der revidierten Neuauflage dieser Schrift (Dürr 1977) zitiert.

¹⁷⁵ Die Satzbezeichnungen zu BWV 106 sowie auch die Taktangaben zu einzelnen Stellen beziehen sich allesamt auf die Partitur-Einzelausgabe dieser Kantate von Ryuichi Higuchi (Kassel 1986), die wiederum dem Urtext der NBA folgt.

¹⁷⁶ Dürr 1977, S. 184 f.

¹⁷⁷ Ebd., S. 184.

¹⁷⁸ Ebd.

Worten („Ja, komm, Herr Jesu, komm“) und der letzten Textzeile der ersten Strophe von *Herzlich tut mich verlangen* („O Jesu, komm nur bald“)¹⁷⁹. Auf den Hinweis, dass sich beide Wortlaute zweifellos auf Offb 22,20 („Ja kom Herr Jhesu“) als gemeinsame Quelle beziehen, verzichtet Dürr überraschenderweise, obwohl dieses biblische (und damit eben im Rang einer übergeordneten Quelle stehende) *tertium comparationis* den Zusammenhang ja noch maßgeblich untermauert bzw. eigentlich erst bedingt.

Der unmittelbar evidente textliche Zusammenhang veranlasst Dürr, sich von der schon im Bach-Jahrbuch 1931 zu findenden Vermutung Hermann Sirps, die genannte Soprankantilene klinge motivisch an zwei Passagen der im selben Satz instrumental komplett zitierten Liedmelodie *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*¹⁸⁰ an, zu distanzieren. Sirps These wird weiter unten dennoch Gegenstand der Betrachtung sein.

Nicht grundsätzlich weiter hinterfragt zu werden braucht Dürrs Prämisse, das von ihm beobachtete und als zur Haßler-Melodie gehörig identifizierte Zitat beziehe sich textlich auf die Lieddichtung *Herzlich tut mich verlangen*: Zwar war die Haßlersche Liedmelodie am Anfang des 18. Jahrhunderts bereits für eine ganze Reihe von Lieddichtungen in Verwendung, aber *Herzlich tut mich verlangen* war neben *Ach Herr, mich armen Sünder* der am längsten mit dieser Melodie verbundene Text¹⁸¹, und beide Lieder blieben bis weit ins 18. Jahrhundert hinein darum die Haupttexte, die mit dieser Melodie assoziiert wurden. Von diesen beiden Lieddichtungen liegt jedoch *Ach Herr, mich armen Sünder* mit Blick auf die Thematik der Kantate BWV 106 weniger nahe, weil sie als Paraphrase von Psalm 6 zu den Bußgesängen zu zählen ist und als solche auch in den Gesangbüchern der Zeit geführt wird. *Herzlich tut mich verlangen* dagegen ist inhaltlich wie auch hinsichtlich ihrer Einordnung in die Gesangbuch-Rubriken ein Sterbelied und passt somit genau in den Aussagehorizont der Kantate.

Mit seinen Beobachtungen über das von Bach absichtsvolle Einsetzen des Incipits der Haßler-Melodie im Mittelsatz der Kantate hat Dürr eine Deutungstradition begründet, die zwischen seiner Studie von 1951 und der überarbeiteten Neufassung derselben (1977) in seinem 1971 erstmals erschienenen, bald zum populären Standardwerk avancierten Handbuch über Bachs Kantaten bald auch einem breiteren Publikum vorgestellt wurde¹⁸². Viele Autoren, die nachfolgend über BWV 106 geschrieben haben, erwähnen seither dieses Choralzitat¹⁸³, ohne sich dabei stets auf Dürr zu beziehen – und das bedeutet, dass die Identifikation der emphatischen

¹⁷⁹ Ebd., S. 185.

¹⁸⁰ Sirp 1931, S. 35.

¹⁸¹ Vgl. S. 33ff.

¹⁸² Dürr 2000, S. 837.

¹⁸³ So z. B. Walter 1994, S. 91 und Bolin 1989, S. 353, Siitan 2010, S. 32.

Textzeile „Ja, komm, Herr, Jesu, komm“ mit dem prägnanten Beginn der Liedmelodie von *Herzlich tut mich verlangen* in ihrer sinnstiftenden Griffigkeit fast schon zum Allgemeingut des Sprechens und Schreibens über BWV 106 geworden ist. Gerade deshalb ist es angebracht, sich auf Basis der bisherigen geleisteten Untersuchungen, aber auch mit unvoreingenommenem Blick noch einmal intensiver mit dem Phänomen dieses recht offensichtlichen Choralzitats, vor allem aber auch mit der Frage nach der Reichweite motivischer Beziehungen innerhalb der gesamten Partitur von BWV 106 im Zusammenhang mit diesem Zitat zu beschäftigen.

4.4 Die Evidenz des Melodie-Zitats

Zunächst ist festzuhalten, dass allein die rein *musikalische* Evidenz des Zitats der ersten sechs Töne der Chormelodie recht stark ist. Der auftaktige initiale Quartsprung aufwärts und die anschließende Folge von vier absteigenden Sekundschritten, die gleich im ersten Erklären beim Einsatz des Sopransolos in der Folge von großen und kleinen Sekunden identisch mit dem Beginn der Haßler-Melodie sind, sichern dem Zitat einen hohen Wiedererkennungswert. Das im musikalischen Satz prägnant hervortretende Melodie-Incipient dürfte seinerzeit für die mit dem Liedgut vertrauten Trauergäste geradezu Signalwirkung gehabt¹⁸⁴ und in diesem Sinne die Assoziation der Lieddichtung *Herzlich tut mich verlangen* nach sich gezogen haben.

Dabei ist die von Dürr erwähnte Kongruenz der letzten Zeile von Strophe 1 („O Jesu, komm nur bald“) mit dem Text der Sopranstimme („Ja, komm, Herr Jesu, komm“) nur die basale, ganz unmittelbar einen wörtlichen Zusammenhang stiftende Verbindung zwischen Kantaten- und Choraltext; sie passt indes durch den erwähnten direkten Bezug auf Offb 22,20 außerdem nahtlos zu der von Renate Steiger entdeckten Provenienz des gesamten Kantatenlibrettos¹⁸⁵: Das in Bachs Umkreis ohne Zweifel verbreitete Gebetbuch des Theologen Johann Olearius (1611-1684), die *Christliche Bet=Schule*¹⁸⁶, enthält unter den Rubriken *Tägliche Seuffzer und Gebet um ein seliges Ende* sowie *Gebet und Seuffzer um ein seliges Ende / und in der letzten Stunde* zwei Bibelspruchreihen, die mit dem Libretto von BWV 106 (das ja im Wesentlichen ebenfalls direkt aus Bibelzitaten besteht) weitgehend deckungsgleich sind¹⁸⁷.

In Olearius' *Bet=Schule* findet sich zudem direkt über dem Zitat Offb 22,20 auch die Schriftstelle „Ich habe lust abzuschneiden / vnd bey Christo zu sein“ (Phil 1,23), deren erste Hälfte

¹⁸⁴ Bach lässt an der Stelle des ersten Auftretens des Motivs (ab T. 146) die anderen Stimmen des Satzes (außer dem Continuo) zunächst schweigen, was die Identifizierbarkeit des mutmaßlichen Zitats maßgeblich zusätzlich fördert.

¹⁸⁵ R. Steiger 1985, S. 231-234.

¹⁸⁶ Olearius 1668, S. 130 sowie S. 713-716.

¹⁸⁷ Abbildungen der originalen Seiten aus der „Bet-Schule“ bei Steiger 2002a, S. 229f.

ebenfalls in Strophe 1 von *Herzlich tut mich verlangen* wörtlich zitiert ist¹⁸⁸; so finden sich an der Stelle desjenigen Gebetbuchs, das mutmaßlich die Textquelle für das Kantatenlibretto war, gleich zwei direkte Bezüge auch zum Text von *Herzlich tut mich verlangen*. Und ferner paraphrasiert Olearius innerhalb der zweiten, längeren Spruchreihe eine bekannte Liedstrophe, die ebenso wie die initiale Liedzeile von *Herzlich tut mich verlangen* den Terminus „seligs End“ enthält: „Bescher mir / Herr / ein seligs End / Nimm meine Seel in deine Händ¹⁸⁹“ ist eine in die Einzähl gebrachte Variante des Schlusses der achten Strophe von Martin Luthers Vater-unser-Lied¹⁹⁰; der Terminus „seliges Ende“ ist zudem titelgebend für die gesamte Spruchreihe¹⁹¹.

Den Gottesdienstbesuchern jener Zeit war der gesamte Text eines so regelmäßig im Gebrauch befindlichen Sterbeliedes wie *Herzlich tut mich verlangen* sicherlich als Ganzes sehr vertraut, somit dürfte das markante Erklingen der ersten Melodiezeile an prominenter Stelle innerhalb des Satzes 2d von BWV 106 bei den Hörern am pastoralen Programm der Knollschen Lieddichtung entlang ein ganzes Netzwerk konkreter Assoziationen evoziert haben: Sehnsucht nach einem seligen Ende in Christo – Gewissheit darüber, dass Christus durch seine Opfertat „Sünd, Tod, Teufel und Höll“ besiegt hat – Wissen um „ein besser Leben“ – Auferstehung im verklärten Leib zu „himmlscher Freud und Wonne“ etc.

4.5 Das Melodie-Incipit im Zusammenspiel mit dem instrumentalen Choralzitat „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“

Nun sei genauer betrachtet, wie Bach mit dem Melodie-Incipit innerhalb des Mittesatzes 2d der Kantate umgeht. Festzustellen ist, dass Bach das Zitat nicht unverändert in der Gestalt seines ersten Auftretens (T. 146/147) wiederholt, sondern dass diese Ursprungsgestalt den Ausgangspunkt bildet für die augenblicklich beginnende Variierung des Motivs per Sequenzierung, Fortspinnung und Abspaltung.

Zunächst bekräftigt Bach das Melodiezitat durch Sequenzierung der initialen Phrase des Sopransolos um eine Sekund nach unten; danach spinnt er die Motivik freier fort: Im dritten Ansetzen (T. 148) verwendet er immer noch die anlautende Quart aufwärts, und in T. 149/150 erweitert er das hier nochmals erkennbare Incipit durch Einfügen des Tones Es in den

¹⁸⁸ „Ich hab Lust abzuschneiden von dieser argen Welt“ heißen die fünfte und sechste Zeile von Strophe 1.

¹⁸⁹ Olearius 1668, S. 714.

¹⁹⁰ Die Strophe lautet wörtlich: „Von allem Übel uns erlös, es sind die Zeit und Tage böß, erlös uns vom ewigen Tod und tröst uns in der letzten Not. Bescher uns auch ein seligs End, nimm unser Seel in deine Händ“.

¹⁹¹ Olearius 1668, S. 713: „Die XII. Class. Begreiffet die Sterbe-Gebet. Der I. Titul. Gebet und Seuffzer um ein seliges Ende/ und in der letzten Stunde“.

anlautenden Quartsprung, durch eine nicht mit dem musikalischen Verlauf kongruente Textierung und durch Setzen einer Achtelpause:



Abb. 10: Sequenzierung und freie Fortspinnung der Motivik des Haßler-Incipits

Während anschließend die Sopranstimme danach noch einige Takte lang mit denselben Textworten und motivischen Bausteinen fantasiert, tritt gleichzeitig ein weiteres bedeutungstragendes Melodiezitat auf rein instrumentaler Ebene neu ins Satzgeschehen ein: Die beiden Flauti dolci intonieren die erste und kurz darauf gleich die zweite Liedzeile der Melodie von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*¹⁹² (die bis zum Ende von Satz 2d dann Zeile für Zeile sukzessive bis zum Ende geführt wird). Auf dieses Melodiezitat bezieht sich die oben erwähnte, von Dürr verworfene Annahme Hermann Sirps¹⁹³, Bachs Melodie zu „Ja, komm, Herr Jesu, komm“ könnte durch die erste Liedzeile ebenjener Liedmelodie inspiriert sein¹⁹⁴. Das folgende Notenbeispiel veranschaulicht den von Sirp vermuteten motivischen Zusammenhang:



Abb. 11: Anklänge an das Melodie-Incipient „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ im Sopransolo

Bei direkter Gegenüberstellung zweier Passagen dieser Liedmelodie und einem Ausschnitt aus dem Sopransolo erscheint diese Vermutung vielleicht nicht ganz so weit hergeholt, wie Dürr meint¹⁹⁵: Immerhin stimmt die Intervallstruktur der Töne vier bis acht der von den Blockflöten

¹⁹² Verfasst von Johann Leon (1530-1597).

¹⁹³ Hermann Sirp 1931, S. 29.

¹⁹⁴ Dürr 1977, 184f.

¹⁹⁵ Dürr 1977, S. 184.

unisono vorgetragenen Chormelodie definitiv mit dem Anfang des Sopransolos überein. Daraus resultiert allerdings – dies wäre eine Synthese aus Sirps und Dürrs Beobachtungen –, dass *beide* Melodieausschnitte gleichzeitig auch mit dem Anfang der Melodie von *Herzlich tut mich verlangen* übereinstimmen. Könnte Bach diese „Dreiecksbeziehung“ im Blick gehabt und beim Komponieren bewusst mit ihr gearbeitet haben? Mittels genauerer Beschäftigung mit der Melodie von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* bzw. mit ihrer Provenienz soll nun die Plausibilität dieser Vermutung geprüft werden.

Laut Zahns *Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder* findet sich die Weise dieses Liedes zuerst in einem vierstimmigen Kantionalsatz mit dem Text *Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein* ¹⁹⁶, abgedruckt im 1589 erschienenen *Wetterer Gesangbuch* von Johannes Rhau ¹⁹⁷:

1678. Mel. u. Tonsatz bei J. Rhau. Franck. 1589. Bl. 269 b.

Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein, es thut mir wohlgefallen; es g'liebet mir im Herzen mein, das Blümelein, ob andren Röslein allen.

Abb. 12: Kantionalsatz „Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein“ aus dem „Wetterer Gesangbuch“ bei Zahn

¹⁹⁶ Zahn 1, 1889, S. 445 f. (Nr. 1678).

¹⁹⁷ Wetterer Gesangbuch.

Als geistliche Kontrafaktur mit Johann Leons Lieddichtung *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* erscheint sie laut Zahn 1598 erstmals im *New Catechismus-Gesangbüchlein*¹⁹⁸ und von da an in zahlreichen weiteren Gesangbüchern.

Hinsichtlich der Melodie sind in den Gesangbüchern ab Beginn des 17. Jahrhunderts jedoch grundsätzlich zwei unterschiedliche Fassungen zu unterscheiden, die beide auf den oben erwähnten Kantionalsatz zurückgehen. Die bei Zahn unter der Nummer 1679¹⁹⁹ wiedergegebene Melodie entspricht dem *Cantus*, die unter 1680²⁰⁰ aufgeführte Melodie dem *Tenor* desselben Satzes:

1679. Cassel 1601. S. 438.

Ich hab mein Sach Gott heimge=stellt, er machs mit mir, wies
ihm ge=fällt. Soll ich all= hier noch län=ger lebn, nicht wi= derstrebn,
seim Willn thu ich mich gar er=gebn. (J. Leon.)

So Schott 1603. Prät. 1609. Cassel 1612. Görlitz 1613. Demantius 1620. Schein 1627. Clauser 1630. Dresden 1632. Stade 1637 u. Bis jetzt allgemein für dies Lied gebräuchlich; auch in Helsingfors 1888.

1680. Der Tenor des vorigen Tonsatzes als Hauptmelodie gebraucht, ebenfalls für das Lied: *Ich hab mein Sach* u. Vulpus 1609. Nr. 125.

Cant. Goth. III. 1648. Ähnlich bei König 1738. Umbreit 1811. Schicht 1819. Schwentk 1832. Elberfeld 1857. Lüneburg 1864. Volkmar 1865. Stockholm 1873.

Ähnlich auch bei Erüger 1640. 49.

Auch im Eisl. GB. 1598 ist der Tenor eines Tonsatzes zu: *Ich weiß mir ein Blümlein* u. fast gleich.

Abb. 13: Cantus- und Tenormelodie des Kantionalsatzes „Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein“ bei Zahn

¹⁹⁸ New Catechismus-Gesangbüchlein 1598.

¹⁹⁹ Zahn 1, 1889, S. 446.

²⁰⁰ Ebd.

Weil sich Cantus und Tenor des Ursprungssatzes (s. o. Zahn 1678) weitgehend in Sextparallelen bewegen²⁰¹, unterscheiden sich die beiden aus diesen Stimmen hervorgegangenen Liedmelodien in ihrem Verlauf nicht allzu stark; die in Bezug auf den Grundton tiefer gelegene Cantus-Melodie umkreist meistens die Finalis G, die in der Untersext verlaufende Tenor-Melodie bewegt sich entsprechend oberhalb der Finalis, wodurch sie im Vortrag ein höheres Maß an Emphase zu entwickeln vermag.

Johann Sebastian Bach hat *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* insgesamt nicht allzu oft zum Einsatz gebracht, aber ein paar Bearbeitungen außer derjenigen innerhalb von BWV 106 gibt es doch: Die Liedweise ist Gegenstand der Choralvorspiele BWV 1113 (Neumeister-Sammlung) und BWV 707 (Kirnberger-Sammlung), des Orgelchoralsatzes BWV 708 (ebenfalls Kirnberger) und des Choralsatzes BWV 351 (Nr. 19 aus der Kirnberger-/C. P. E. Bach-Choralsammlung). In allen vier Werken verwendet Bach die auf den *Cantus* des oben abgebildeten Kantionalsatzes zurückgehende Melodie – in BWV 707, 708 und 1113 zudem mit einer Besonderheit, auf die Zahn bei der Melodie von Bsp. 1678 (s. o.) per Sternchen verweist: Der Cantus steigt in einigen Gesangbuch-Versionen vom dritten zum vierten Ton nicht zum F, sondern zum D ab; Bach verwendet in seinen drei Orgel-Bearbeitungen des Liedes diese Variante der Cantus-Melodie:



Abb. 14: Variante der ersten Liedzeile von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“

Die *Tenor*-Melodie (Zahn 1680) dagegen findet sich bei Bach überhaupt nur ein einziges Mal: In BWV 106^{202,203}.

Allerdings ist hier auch die *Cantus*-Melodie (Zahn 1679) in BWV 106 nicht gänzlich abwesend, sondern nur im Satz versteckt: Ein Blick auf die Stimme der ersten Viola da gamba offenbart, dass diese – von einigen Überbindungen, Vorhaltsbildungen und Verzierungen abgesehen – dem Verlauf nach über weite Strecken identisch ist mit der *Cantus*-Melodie, wie sie im von Zahn zitierten Kantionalsatz aus dem *Wetterer Gesangbuch*²⁰⁴ und auch in Bachs Choralsatz BWV 351 zu finden ist:

²⁰¹ Diese Cantus-Tenor-Koppelung ist in den Kantionalsätzen der Zeit ein verbreitetes Phänomen.

²⁰² Norbert Bolin stellt in seiner Untersuchung von BWV 106 (Bolin 1989, S. 354) Unterschiede zur üblichen Gesangbuchmelodie fest, ohne auf die unterschiedliche Provenienz der beiden Versionen einzugehen.

²⁰³ Dürr verweist in einem Aufsatz auf diesen Umstand und äußert die Vermutung, die Melodie Zahn 1680 erweise sich daher wohl „als die (...) in Mühlhausen – oder Erfurt? – übliche“, erbringt dafür aber keinen Gesangbuch-Nachweis (vgl. Dürr 1986a, S. 150).

²⁰⁴ Zahn 1, 1889, S. 445.



Abb. 15: Tenor- und Cantusmelodie im instrumentalen Zitat von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“

Was in jenem ursprünglichen Satz Sextparallelen waren, werden in BWV 106 der Struktur nach durch Umkehrung also Terzparallelen.

Müßig zu fragen, ob Bach den alten Kantionalsatz kannte: es zeigt sich nämlich, dass es die Idee der Umkehrung des ursprünglichen Cantus- und Tenorverlaufs auch in wenigstens einem anderen Satz von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* schon vor Bach gab. Der im Gothaer *Cantionale sacrum*²⁰⁵ von 1646/48 abgedruckte Satz von Melchior Vulpus²⁰⁶ führt den Tenor des bei Rhau vorfindlichen Satzes als Cantus und den vormaligen Cantus als Altstimme; entsprechend ähnlich bzw. beinahe gleich sind Bachs Instrumentalsatz in BWV 106 und Vulpus' Kantionalsatz bezüglich der Führung der beiden oberen Stimmen²⁰⁷:

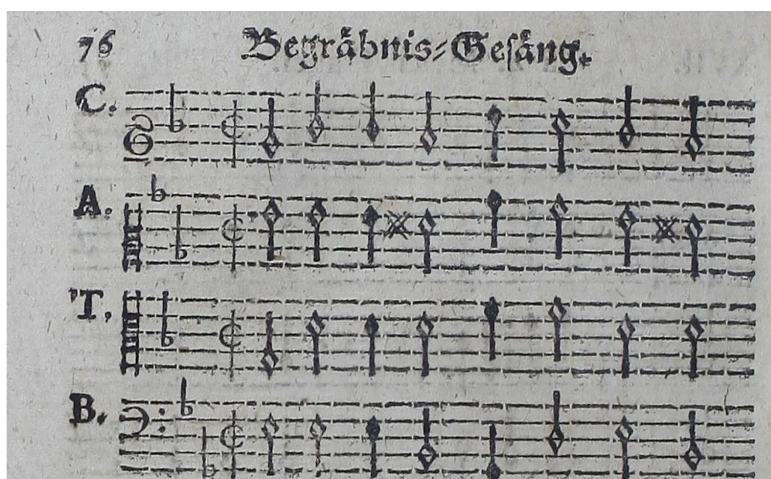


Abb. 16: „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“: Vulpus-Satz im „Cantionale sacrum“ (Anfang)

²⁰⁵ Cantionale Sacrum 1646/48.

²⁰⁶ Ebd., S. 76-79.

²⁰⁷ Mit Blick auf diesen Satz übrigens ist es interessant zu beobachten, wie Bach bei ähnlicher Stimmführung dennoch zu einer von Vulpus' Kantionalsatz abweichenden Harmonik gelangt, weil dieses Sopran-Alt-Bicinium in BWV 106 häufig durch den gleichzeitig singenden Sopran („Ja, komm, Herr Jesu“) mit einer noch höher liegenden Melodik überlagert und dadurch in andere harmonische Zusammenhänge gestellt wird.

Wenn auch nicht entschieden werden kann, ob das In-Beziehung-Setzen von Cantus und Tenor im instrumentalen Choralzitat *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* einem bestimmten Vorbild folgt, so darf doch gefragt werden, warum Bach für BWV 106 einmalig auf die Tenormelodie als Oberstimme zurückgreift, während er in seinen anderen Bearbeitungen stets die Cantusmelodie verwendet.

Der Grund dafür könnte in der Struktur der ersten Liedzeile liegen: Die Töne 4 bis 8 der *Tenormelodie* entsprechen hinsichtlich ihres intervallischen Verhältnisses zueinander ja exakt den Tönen 1 bis 5 der Melodie *Herzlich tut mich verlangen* – und damit gleichzeitig auch dem entsprechenden, auf *Herzlich tut mich verlangen* bezogenen Verlauf des Sopransolos „Ja, komm, Herr Jesu komm“ bei seinem ersten, exponierten Auftreten im Satz 2d von BWV 106 (T. 146):

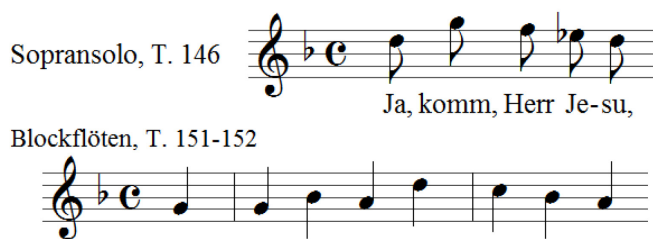


Abb. 17: Ähnlichkeiten zwischen dem Zitat des Haßler-Incipits und der ersten Liedzeile von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“

Betrachtet man die identische Intervallstruktur als mitentscheidendes Merkmal für eine „Assoziations-Kompatibilität“ des Melodiebeginns von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* mit demjenigen von *Herzlich tut mich verlangen* und gleichzeitig mit „Ja, komm, Herr Jesu, komm“ – die oben postulierte „Dreiecksbeziehung“ der drei Motive zueinander –, dann könnte Bachs Wahl dieser Melodieversion dadurch mitbedingt sein.

Man mag es für spitzfindig halten, dass die Beobachtung eines solchen Details hier so viel Aufmerksamkeit erfährt. Allerdings ist die Frage, ob man Bach bis in solche Details hinein ein bewusstes Handeln beim Knüpfen des dichten motivischen Netzes im Mittelsatz von BWV 106 zutrauen kann, von Bedeutung für die daran anknüpfende Fragestellung, ob dieses dichte motivische Netz nicht nur ein rein musikalisches, sondern auf dem Wege des Transports außermusikalischer Inhalte durch musikalische Motive eben ein musikalisch-theologisches ist²⁰⁸.

²⁰⁸ Vgl. hierzu Chafe 1991, S. 112-121.

4.6 Das Thema der „Gesetzesfuge“ und seine allmähliche Verwandlung

Nun sei ein weiterer Aspekt der motivischen Entwicklung im Satz 2d von BWV 106 untersucht, der ebenfalls in Beziehung zum Choralzitat *Herzlich tut mich verlangen* steht. Einige Autoren, die die Motivik von Satz 2d untersuchten, führen als Auffälligkeit eine allmähliche Verwandlung des Themas der „Gesetzesfuge“ im Verlauf des Satzes an²⁰⁹: Das zweiteilige Thema mit dem Text „Es ist der alte Bund: Mensch, du musst sterben“ proklamiert ab Satzbeginn als Subjekt einer dreistimmigen Fuge zunächst wie in Stein gemeißelt immer wieder unerbittlich die Unausweichlichkeit des Sterben-Müssens gemäß dem Gesetz des Alten Bundes:



Abb. 18: Das Thema der „Gesetzesfuge“

Der erste Teil dieses Themas basiert auf einem barocken Standard-Modell mit dem Quintintervall im Zentrum, das nach oben und nach unten jeweils um einen Halbton über- bzw. unterschritten wird. Ein ähnlich gebauter Themenkopf findet sich u. a. innerhalb von Bachs Motette *Komm, Jesu, komm* (BWV 229), dort unmittelbar die Mühen des „sauren Weg“ versinnbildlichend, der dem Christus herbeisehnenden Gläubigen „zu schwer“ wird. Durch die Einbindung in denselben auf Offb 22,20 basierenden theologischen Kontext der Sehnsucht nach Christi Kommen ergibt sich ein gewisser Zusammenhang zu BWV 106: Erhält in der Motette der bis zur Begegnung mit Christus noch zurückzulegende beschwerliche Lebensweg mit dem *Saltus duriusculus* der verminderten Septim, die im Zentrum des Themas steht, eine Analogie auf musikalischer Ebene, so repräsentiert derselbe dissonante Sprung als Rahmenintervall des Fugenthemas in BWV 106 die Angst vor einem Sterben ohne Erlösungsgewissheit. Der zweite Teil des Fugenthemas, der den Text „Mensch, du musst sterben“ trägt, weist in seiner oben abgebildeten Ursprungsgestalt markante Tonrepetitionen auf, die die Aussage des Textes („Mensch, du musst sterben“) nachdrücklich unterstreichen.

Namentlich dieser zweite Teil des Themas ist es, der im Laufe des Satzes einer allmählichen Variierung unterworfen wird und dabei „an Kontur verliert“²¹⁰. Dieser Konturverlust, der gleichzeitig ein Gestaltwandel ist, geht zudem einher mit einer sukzessiven Verkürzung derjenigen Abschnitte des Satzes 2d, die vom Erklären der „Gesetzesfuge“ geprägt sind. Die erste

²⁰⁹ So z. B. Dürr, 1977, S. 185; Dürr 2000, S. 836f.; Bolin 1989, S. 356f.; Walter 1994, S. 91.

²¹⁰ Walter 1994, S. 91.

Durchführung der Fuge erstreckt sich über 15 Takte (T. 131 bis 145, sechs Themeneinsätze); erst nachdem sie beendet ist, setzt das Sopransolo („Ja, komm, Herr Jeus, komm“) erstmals ein. Die zweite Durchführung des Fugenthemas fällt dann der Schlusskadenz der zweiten instrumental vorgetragenen Liedzeile von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* quasi ins Wort (T. 156) und dauert zunächst nur zehn Takte (bis T. 165, drei Themeneinsätze), erlebt aber schon im sechsten Takt die Einmischung des Sopransolos, das hier nun mit seinem Einsatz nicht mehr das Ende der Durchführung abwartet. Das Sopransolo und der in T. 165 wieder einsetzende Instrumental-Choral übernehmen kurzzeitig gemeinsam das Geschehen, während die Fuge schweigt. In T. 167 setzen dann die Stimmen der „Gesetzesfuge“ erneut ein – jetzt aber nur noch mit dem zweiten Teil des Themas und entsprechend auch nur mit der zweiten Hälfte des Textes („Mensch, du musst sterben“). Die Gestalt dieses Thementeils hat sich an dieser Stelle schon leicht verändert: Zwar sind die Tonrepetition noch vorhanden, aber das ursprüngliche anlautende Terz-Intervall ist nun konsequent durch eine Quart ersetzt – eine erste Bezugnahme auf das Incipit der Melodie von *Herzlich tut mich verlangen*, das ja von der Sopranstimme in den Satz eingeführt worden war:

Abb. 19: Veränderungen in der zweiten Hälfte des Themas der „Gesetzesfuge“

Gemeinsam mit der am Ende von T. 169 wieder einsetzenden Sopranstimme kadenzieren die drei Fugenstimmen nach diesem kurzen Abschnitt auffällig freundlich nach B-Dur.

Die letzte Durchführung der „Gesetzesfuge“ (ab T. 173) verzeichnet dann insgesamt überhaupt nur noch zwei Einsätze des ersten Thementeils („Es ist der alte Bund“); außerdem verändert sich die nun das Geschehen dominierende zweite Hälfte des Themas musikalisch noch weiter.

T. 180/81, Altstimme

Mensch, du musst ster- _____

Der Gestaltwandel auf der Fugen-Ebene und die mit ihm einhergehende Lockerung der anfangs strengen Fugen-Struktur ist unverkennbar, und die Relevanz dieses musikalischen Verwandlungsprozesses für die theologische Aussage kann nicht bezweifelt werden. Die Modifikation der Motivik besagt zusammen mit dem allmählichen Bedeutungsverlust des Themenkopfes („Es ist der Alte Bund“) sinngemäß: Ja, du musst sterben, das ist unausweichlich – nun aber mit der Auferstehungsgewissheit, die das *Neue Testament* verkündet. Damit ist die vernichtende Macht des Todes gebrochen. In diesem Sinne ist es folgerichtig, dass die drei sinnhaft modifizierten Fugenstimmen in T. 182 nach einer letzten spannungsreichen Bündelung schließlich ganz aus dem Geschehen aussteigen. Nacheinander blenden sich danach auch die Instrumentalstimmen aus – sie beschränken sich zuletzt ohnehin nur noch auf gebundene Tonrepetitionen. Am Ende bleibt allein und völlig unbegleitet die Sopranstimme übrig, die ein letztes Mal ihr gebetsartiges „Ja, komm, Herr Jesu“ auf Basis einer eigenartig taumelnden Melodik wiederholt, um dann ohne schließende musikalische Wendung ebenfalls zu verstummen – in einem barocken Stück ein unerhörter Vorgang:

[illegible]

Martin Geck spricht im Zusammenhang mit dieser Kantilene von einem „verrückten Jesu-Ton“: Der „zuletzt unbegleitete Ruf“ des Soprans sei „im Sinne des Augustinus als Jubilus zu

verstehen, als verzückte Vokalise“²¹¹. Diesen außergewöhnlichen Satz-„Schluss“ als Öffnung des Geschehens auf einen mit musikalischen und rhetorischen Mitteln nicht mehr beschreibbaren transzendenten Vorgang der Begegnung der Seele mit Jesus zu deuten, scheint angemessen.

Es konnte bisher gezeigt werden, dass die verschiedenen musikalischen Verläufe, die in diesem Satz übereinandergeschichtet sind, aufeinander Bezug nehmen. Diese Bezugnahme ist nicht statisch – etwa im Sinne einer motivischen Verwandtschaft, wie sie für das Sopransolo und den instrumentalen Choral vermutet wurde –, sondern auch dynamisch. Die Fuge „reagiert“ im Satzverlauf auf das sich einmischende Sopransolo, und selbst die über weite Strecken unermüdlich in Achteln dahinschreitende Continuostimme, die Basis des musikalischen Geschehens, lässt sich am Satzende durch das Oberstimmengeschehen beeinflussen: Sie fokussiert sich in T. 181 und 182/183 auf nur noch auf je einen Ton, ehe sie ganz abbricht. Man kann diese Bassstimme als die „Antriebsmaschinerie“ im Untergrund der darüber unerbittlich sich entfaltenden Fugenmechanik betrachten und damit auch der beklemmenden Aussagesphäre der Fuge (Sterben unter dem Gesetz) zurechnen. So ist auch ihr eine „Lernfähigkeit“ zuzugestehen – nicht nur, weil sie ihr unerbittliches Voranschreiten kurz vor Ende des Satzes aufgibt, sondern auch, weil sie schon in T. 173 die Sechzehntelkantilene der Sopranstimme imitiert und sich dadurch mit der Zuversicht spendenden Sphäre des *Neuen Bundes* solidarisiert; die Sopranstimme wiederholt die Kantilene daraufhin ihrerseits noch einmal, quasi als Bestätigung:



Abb. 22: Imitatorische Sechzehntel-Läufe im Sopransolo und im Basso Continuo der „Gesetzesfuge“

Das hier praktizierte Verfahren des Benennens von Analogien zwischen Textaussage und musikalischem Verlauf halten bis heute bei weitem nicht alle Autoren, die sich zu Bachs geistlicher Musik äußern, für legitim. Strenger noch als der eingangs zitierte Alfred Dürr²¹² mahnt etwa

²¹¹ Geck 2000b, S. 103.

²¹² „Bei der Feststellung von Choralanklängen in freien Sätzen (...) ist Vorsicht geboten; man vergegenwärtige sich stets, daß in einer so weitgehend typisierten Melodik wie der des Spätbarock derartige Anklänge nicht beabsichtigt zu sein brauchen.“ (Dürr 1977, S. 184).

Bach-Biograf Martin Geck im Blick auf die Begeisterung theologisch-musikalisch argumentierender Interpreten von BWV 106:

„Man hat den Gesamtverlauf des *Actus tragicus* auf formale Symmetrie hin untersucht, ihm sogar einen detaillierten Tonartenplan und eine Interferenz von textlichen und musikalischen Motiven im Sinne eines ‚theologischen Formbegriffs‘ abgewonnen. Ersteres ist ersichtlich berechtigt, letzteres zumindest teilweise von Wunschvorstellungen gespeist. Man kann sich zwar denken, dass der junge Bach angeborenen Formsinn und früh erworbenes Gespür für Theologie besaß, jedoch nicht, dass er den gerade durch seine Freizügigkeit imponierenden Bau über einem bis ins letzte ausgeklügelten Grundriss hätte errichten wollen.“²¹³

Dem ist entgegenzuhalten, dass die analytisch zweifelsfrei festgestellte Entwicklung des musikalischen Materials das exegetische Potential der im Satz 2d geschichteten beiden Texte („Es ist der Alte Bund: Mensch, du musst sterben“ und „Ja, komm, Herr, Jesu“) maßgeblich erst erschließt: Gerade die *Dynamik* des Prozesses, der einen Umschwung von der anfänglichen dominierenden Sterbe-Angst hin zu einem gelassenen Sterben in Erlösungsgewissheit widerspiegelt, ist nur auf musikalischem Wege darstellbar. Die Musik (das instrumentale Zitat des vermittelnden Sterbeliedes *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* eingeschlossen) leistet hier das, was den Bibelzitaten ansonsten durch verbale Exegese (etwa in Gestalt einer Predigt) ergänzend beigegeben werden müsste. Das exegetische Wirken der Musik ist nur durch intensive „Interferenz von textlichen und musikalischen Motiven“²¹⁴ möglich. Für deren kompositorische Ausführung war auf Seiten des Komponisten definitiv ein klares theologisches Konzept als Voraussetzung nötig, dessen Entwurf mehr Fachkenntnis als nur ein „Gespür für Theologie“²¹⁵ erforderte.

4.7 Weitere motivische Querbezüge innerhalb von Satz 2d und darüber hinaus

Dieses formulierte Fazit diene einerseits als Zwischenergebnis, andererseits auch als These für den Fortgang der Untersuchung. Zur Ergänzung und Vertiefung des bereits Beschriebenen dient nunmehr die weitere Beobachtung der Entwicklung des musikalischen Materials von BWV 106.

²¹³ Geck 2000a, S. 326.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

Die Aufmerksamkeit richtet sich besonders auf das Auftreten von Sechzehntel-Zweierbindungen im Verlauf des Satzes 2d. Dessen erster Abschnitt bewegt sich noch ausschließlich in Viertel- und Achtelnoten; dies gilt für die erste Durchführung der Fuge und für den Beginn des Sopransolos. Erst im Verlauf des ersten Sopraneinsatzes, in T. 150, tauchen die ersten beiden Sechzehntel in Gestalt einer Zweierbindung auf. Sie sorgen zunächst ganz unauffällig für Belebung. Zwei Takte später wiederholt der Sopran das Motiv zunächst nur einmal, um dann wiederum einen Takt später gleich eine ganze Kette von Sechzehntel-Zweierbindungen aneinanderzureihen.

Evident ist, dass die unmittelbar danach (T. 155 f.) im instrumentalen Choralsatz *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt* auftretenden Sechzehntel in den Flöten und in der ersten Gambe durch die vorausgehenden Sechzehntel der Gesangsstimme inspiriert sind bzw. mit diesen kommunizieren:

153

Blockflöten (Choral)

Erste Gambe

Sopranstimme

ja, ja, komm, Herr Je- su, komm, Herr Je-su, komm!

Abb 23: Imitatorische Sechzehntel-Bewegungen in den Instrumentalstimmen

Gleiches gilt auch für die einige Takte später zu beobachtende intervallische Erweiterung des Sechzehntelmotivs. Handelte es sich bei den Zweierbindungen in der Sopranstimme (T. 152-153) und in den Flöten (T. 155) zunächst noch um absteigende Sekunden, intoniert am Ende von T. 155 die erste Viola da gamba erstmals eine absteigende Quart, wie oben im Notenbeispiel zu sehen. Im nächsten Abschnitt des Sopransolos (ab T. 161) erscheinen dann die neu ins Spiel gebrachten absteigenden Quartan und die ursprünglichen Sekunden mehrfach im Wechsel:

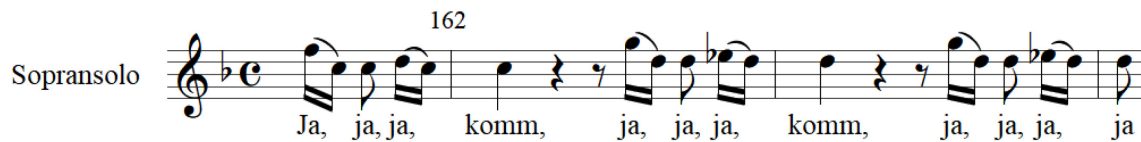


Abb. 24: Seufzermotivik im Sopransolo

In T. 164 beteiligt sich sogar der Tenor der „Gesetzesfuge“ einmal an einer Sechzehntel-Zweierbindung des Soprans, indem er sie im Untersextabstand verdoppelt. In T. 166 intonieren die Flöten erstmals eine absteigende Quint, die im Sopransolo in T. 172 einen Ton höher wiederholt wird. In T. 173 kommt es dann zur oben schon benannten Korrespondenz von Sopran und Continuo in Gestalt des vom Bass imitierten absteigenden Sechzehntellaufes. Gegen Ende des Satzes, in T. 181 ff., verdichten die Blockflöten die Sekund-Zweierbindung zu einer Trillerfigur, und ganz am Schluss (T. 183) beschleunigt der Solosopran nochmals die Bewegung, indem er in Sechzehnteltriolen übergeht.

Trotz Dürrs Warnung bezüglich der „typisierten Melodik“ des Spätbarock²¹⁶ bleibt anzunehmen, dass hier kein bloß Material-typisch bedingtes Phänomen vorliegt. Die einerseits seufzende, andererseits besonders in der Reihung bzw. in der intervallischen Erweiterung zur Quart und Quint aber auch jubelnde (und im Affekt damit entsprechend flexible) Sechzehntel-Zweierbindungsmotivik innerhalb des Satzes 2d tritt an einem gewissen Punkt des Satzes – initiiert durch die Sopranstimme – plötzlich ins Geschehen ein und breitet sich dann aus, wozu maßgeblich auch die Kommunikation zwischen den verschiedenen Satzebenen auf Basis ebendieser Motivik beiträgt.

Auffällig ist ferner, dass dieselbe Sechzehntelmotivik auch weit verbreitet in den anderen Sätzen der Kantate auftaucht: Die instrumentale *Sonatina* am Werkbeginn ist geprägt von der derselben Seufzermotivik auf Basis von Zweierbindungen im Sekund, Quart- und Quintabstand; dasselbe gilt für die Psalmvers-Meditation des Tenors, „Ach Herr, Herr, lehre uns bedenken“ (Satz 2b). Im Alt-Solo „In deine Hände“ (Satz 3a) bewegen sich sowohl die Instrumental- wie auch die Vokalstimme immer wieder mittels Sechzehntel-Zweierbindungen voran. Und schließlich ist die Sechzehntel-Zweierbindung auch motivischer Kernbestand des Schlusssatzes „Glorie, Lob, Ehr und Herrlichkeit“. Hier erscheinen in den Flötenstimmen zudem auch wieder Sechzehnteltriolen, wie sie zuvor im einstimmigen Ausklingen des Satzes 2d vom Sopransolo präsentiert wurden.

²¹⁶ Dürr 1977, S. 184.

Dies sind nur die ganz offensichtlichen motivischen Beziehungen innerhalb der Partitur von BWV 106. Unzweifelhaft ist das Stück durchzogen vom Netzwerk einer Zusammenhang stiftenden motivischen Mikrostruktur mit allerhand Variation und Entwicklung. Die beschriebenen Phänomene als solche fallen sowohl visuell beim Lesen der Partitur wie auch aural beim Hören des Stücks auf. Nicht ganz einfach gestaltet sich allerdings die exakte Einschätzung der Tragweite und die Ermittlung der ganz konkreten Bedeutung dieser motivischen Beziehungen, wobei Dürrs Annahme einer „typisierten Melodik“²¹⁷ des Spätbarock doch zu kurz greift. Viel weiter wagt sich Eric Chafe vor, der in seiner Untersuchung der Kantate zu dem Ergebnis kommt, motivische Details schufen hier eine dichte Verbindung zwischen Wort und Musik:

„Interrelations in much of the musical material parallel the close theological interconnections we have established for the text. The motivic integration is allegorical in nature, going beyond musical unity and reflecting a theological intent that cannot be so clearly realized by any other means.“²¹⁸

Chafes Ansicht nach sind also die motivischen Beziehungen nicht allein Ausdruck einer *musikalischen* Einheitlichkeit – damit wäre Dürrs „typisierte Melodik“²¹⁹ angesprochen –, sondern die musikalische Einheitlichkeit bildet eine im Kompositionsvorgang planvoll herbeigeführte Analogie zum theologischen Aussage-Netzwerk des Textes. Es ist dieser Deutungsansatz Eric Chafes, den Martin Geck mit seinem oben zitierten Verdikt in Frage stellte.²²⁰

Dass so einfache, grundbausteinhafte Motive wie Seufzer und Jauchzer auch in vielen anderen Werken Bachs und anderer Komponisten zuhauf anzutreffen sind (was Chafe keineswegs bestreitet²²¹), schließt nicht aus, dass sie im konkreten Werkzusammenhang auch an dessen im Text transportierter Aussage partizipieren – eine Analogie zwischen verbalen Aussagen des vertonten Textes und mit ihnen gemeinsam auftretenden musikalischen Gestalten, erzeugt auf affektiver und auf figuraler Ebene, ist immerhin eine der Grundideen der barocken *Musica poetica*. Allerdings sind konkrete Anhaltspunkte im Text bzw. im dahinterstehenden theologischen Konzept nachzuweisen: Eine *absolute*, nicht an verbal formulierte Analogien gebundene Gleichsetzung musikalischer Motive und konkreter außermusikalischer Begriffe ist nicht seriös zu bewerkstelligen.

²¹⁷ Dürr 1977, S. 184.

²¹⁸ Chafe 1991, S. 112.

²¹⁹ Dürr 1977, S. 184.

²²⁰ Geck 2000a, S. 326; Geck verweist an dieser Stelle explizit auf Chafes Untersuchung von BWV 106.

²²¹ Chafe 1991, S. 112.

Das Gebiet nicht beweisbarer Verallgemeinerungen berührt in diesem Sinne Eric Chafe, wenn er etwa den Halbtonschritt, der ja als Seufzer allenthalben begegnet, als „connected to expressions of human condition“²²² definiert. Bedenkenswert ist aber seine These zur allgegenwärtigen Seufzermotivik in BWV 106: Die in der Partitur von BWV 106 allgegenwärtigen *Suspensiones* bringt Chafe hinsichtlich der Intervalle, mit denen sie auftreten – kleine Sekunden, Quart- und Quinten – in direkte Verbindung mit dem Zitat des Incipits der Haßler-Melodie, in welchem diese Intervalle konstituierende Elemente sind²²³:



Abb. 25: Konstituierende Intervall-Bausteine im Incipit der Haßler-Melodie

Nach Chafes These steht das Zitat des Anfangs der Haßler-Melodie im Zentrum eines dichten motivischen Netzwerks, das weite Teile der Partitur von BWV 106 durchzieht. Ins Zentrum rückt damit auf semantischer Ebene der Topos des *Verlangens* (nach einem „selgen End“), den das Textincipit prominent transportiert. Von hier aus ließe sich auch die scheinbare Ambivalenz der allgegenwärtigen Seufzermotik (im Affekt eher klagend im Sekundabstand, dagegen eher jauchzend im Quart- oder gar Quintabstand) auflösen: Auf das *Verlangen* hin ausgerichtet ergäbe sich der Affekt eines Wonne-Seufzens, der gleichermaßen die Beklommenheit angesichts des unvermeidlichen Todes als solchem wie auch das freudige „Ja“ („Ja, komm, Herr Jesu“) im Hinblick auf die bevorstehende Begegnung mit Christus umfasst.

Unzweifelhaft ist, dass Bach im zentralen Satz 2d durch die beschriebene sukzessive Einführung der Sechzehntelmotivik und durch die Verwandlung der zweiten Hälfte des Fugenthemas auf die „Ja, komm, Herr Jesu“-Motivik hin absichtsvoll eine erhebliche affektive Aufhellung des musikalischen Geschehens bewirkt, die einhergeht mit einer Verlagerung der verbal mitgeteilten Botschaft. Dominiert anfangs die mit den beschriebenen musikalischen Mitteln versinnbildlichte starre Gesetzmäßigkeit des Sterben-Müssens im Sinne des Alten Bundes, greift im Verlauf des Satzes die Tod-bejahende Zuversichtlichkeit der vom Sopransolo transportierten Botschaft sinnbildhaft auf die anderen Ebenen des Satzes über.

Hierbei ist aus seelsorglicher Sicht das Sterben-Müssen als solches ja nicht das Problem, denn die Pforte des Todes muss auf dem Weg zum ewigen Leben in jedem Fall durchschritten werden. Deshalb kann die allgegenwärtige Motivik, die die Partitur von BWV 106 in permanenter

²²² Ebd., S. 117.

²²³ Ebd., S. 115.

Variation und Verwandlung durchzieht, ohne weiteres sowohl vor als auch nach dem zentralen Satz 2d die Beschäftigung mit dem individuellen Tod auf musikalischer Ebene begleiten und repräsentieren. Auch die Offenbarung des göttlichen Heilshandelns in der Bibel ist eine Gesamtschau, nicht ein zeitlich gestaffeltes Nacheinander; dass Gott durch Christus an einem bestimmten Punkt in die Geschichte der Welt eingetaucht ist, heißt ja nicht, dass er nicht auch schon zuvor in seiner Heilswirksamkeit existent war.

Darum sind, auch wenn die Dramaturgie von BWV 106 die Hinterbliebenen unter dem Eindruck des Todes eines Angehörigen Schritt für Schritt auf den Vorgang des jeweils eigenen Sterbens und Erlöstwerdens vorbereitet, auch in der Psalmvers-Meditation des Tenors „L'Ere vns bedencken / das wir sterben müssen / Auff das wir klug werden“ die verhaltenen Jauchzer des erst später erklingenden Sopransolos „Ja, komm, Herr Jesu, komm“ schon mitzuhören. Und deshalb kann auch sogar die einleitende rein instrumentale *Sonatina* musikalisch-motivisch schon von der gnadenbedingten Fähigkeit der Seele künden, sich durch direkte Ansprache ihres Erlösers dessen Heilshandeln zu vergegenwärtigen; schließlich beginnt ja die Trauerzeremonie nicht im *Alten Testament*, um dann auf wundersame Weise im *Neuen Testament* zu enden. Vielmehr hängen Gesetz, Sünde, Tod, Gnade und ewiges Leben unmittelbar miteinander zusammen, wie Paulus im Römerbrief ausführt:

„DAs Gesetz aber ist neben ein komen / auff das die Sünde mechtiger würde. Wo aber die Sünde mechtig worden ist / Da ist doch die Gnade viel mechtiger worden / Auff das gleich wie die Sünde geherrschet hat zu dem Tode / Also auch herrsche die Gnade durch die gerechtigkeit zum ewigen Leben / durch Jhesum Christ.“ (Röm 5,20-21)

Es geht also nicht um ein Entweder-Oder, sondern um die Dialektik des menschlichen Seins vor Gott im Spannungsfeld der im Römerbrief-Zitat genannten Parameter. Von deren Zusammenwirken künden insbesondere die verschiedenen textlichen und musikalischen Schichten des Satzes 2d gerade durch ihr Interagieren, und ihre Motivik strahlt in der beschriebenen Weise aus auf die anderen Sätze der Kantate.

Die Zusammenschau aller dargelegten Aspekte macht es auch mehr als wahrscheinlich, dass – wie auch Eric Chafe vermutet²²⁴ – die Motivik aus anlautendem Quartsprung plus anschließender Sekundbewegung, das als Haupteckennungsmerkmal für das Zitat von *Herzlich tut mich verlangen* gelten kann, an vielen anderen Stellen der Kantate nicht nur zufällig vorkommt. Es

²²⁴ Chafe 1991. S. 115-117.

findet sich als Anspielung nicht nur in der Flötenmotivik der *Sonatina*, wo es in beschriebene Seufzermotivik eingebunden ist,



Abb. 26: Seufzermotivik in der Flötenstimme der „Sonatina“

sondern auch im anschließenden Chorsatz, wo es im Dienste der Versinnbildlichung des Gegensatzes von „Leben“ und „Sterben“ einer Spiegelung unterworfen wird,



Abb. 27: Anklänge an das Melodie-Incipient in der Sopranstimme des ersten Chorsatzes

oder im Bass-Solo „Bestelle dein Haus“, dessen Motivik noch deutlicher an das Incipient der Haßler-Melodie anklingt, wodurch auf inhaltlicher Ebene eine Verbindung geschaffen wäre zwischen dem bloßen Konstatieren des Sterben-Müssens und dem vom Melodiebeginn transportierten Verweis auf das *selige Ende* in Christus:



Abb. 28: Anklänge an das Melodie-Incipient im Basssolo „Bestelle dein Haus“

Die Motivik des Choral-Incipient und ihre Intervallbausteine sind allenthalben erkennbar, und der semantische Zusammenhang zwischen der Aussage der zugehörigen Liedtextworte und dem real von den Sängern vorgetragenen Text ist gegeben. Dennoch öffnet sich der Prozess des

Analysierens und Interpretierens an diesem Punkt auf den Bereich des Assoziierens und Alludierens hin, der freilich eine enge Verwandtschaft mit dem zur Barockzeit selbstverständlich zum Musiker-Sein gehörigen Kunst des Improvisierens – gewissermaßen als dessen Kehrseite aus der Perspektive des Rezipienten – aufweist. Zieht man in Betracht, dass Bach es bereits in jungen Jahren als hochbegabter Improvisator gewohnt war, mit musikalischem Material nach allen Regeln der Kunst zu experimentieren, dann ist es undenkbar, dass ihm motivische Bezüge der oben dargestellten Art beim Blick auf die fertige Partitur bzw. beim Aufführen derselben entgangen sein könnten.

Man werfe abschließend noch einmal einen Blick auf das prinzipielle „Setting“ des zentralen Satzes der Kantate in Gestalt der drei thematischen Grundgedanken:

Ja, ja, ja, komm, Herr Je-su, komm, ja, komm, Herr Je-su, komm,

(Ich hab mein Sach Gott heim-ge-stellt...)

131
8 Es ist der al - te Bund: Mensch, du musst ster - ben,

Abb. 29: Beginn des Sopransolos, Beginn des instrumentalen Choralzitats und Thema der „Gesetzesfuge“ in Satz 2d

Prägnant positioniert sich in puncto Affektgehalt schon das Material: Das Fugenthema in seiner *Pathopoeia*-Gestalt mit dem *Saltus duriusculus* im Zentrum versinnbildlicht das Fatale des Sterben-Müssens. Die Sopran-Melodik, die mit ihrer *Superjectio* zum hohen G genau den Tonraum bis zur Oktave über dem Grundton auslotet, den das Fugenthema nicht zu erreichen vermag, erscheint als Sinnbild für die Erlösungsgewissheit der Gläubigen affektiv als Gegensatz zum Fugenthema. Die Chormelodie repräsentiert als objektive Mittelachse die Autorität gewachsener Gemeinde-Frömmigkeit. All diese Themen tragen oder repräsentieren Worte und stehen somit für konkrete Aussagen. Indem sie auf musikalischem Wege in Bewegung gesetzt und dadurch miteinander in Kommunikation gebracht werden, lassen sie den im zugehörigen Text mittransponierte theologischen Sinn in potenzierte Weise zum Ereignis werden.

Bei aller Skepsis bleibt zu beachten, dass in einem so stupend sprachaffinen Musikstück wie dem hier besprochenen die Analogien zwischen Wort und Melos, zwischen textlicher Aussage und musikalischem Prozess in ihrer Dichte und Vielfalt aus heutiger oftmals skeptischer, von nüchterner Rationalität geprägter Perspektive man eher der Gefahr des Unter- als des Überschätzens gewärtig sein muss.

5 *Ich bin nun achtzig Jahr* – Kreativer Choraleinsatz in der Mühlhausener Kantate BWV 71

5.1 *Choraleinbau in Bachs vokalem Frühwerk am Beispiel einer Arie*

Das vorangegangene Kapitel über die Kantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* führte sogleich mitten hinein in die komplexe und verzweigte Thematik dieser Studie: Der Einbau einer Kirchenliedmelodie (entweder als Ganzes oder repräsentiert durch ein prägnantes Incipit) in eine neu geschaffene Komposition – und dies nicht zwingend unter Verwendung des ursprünglich zur Melodie gehörigen Textes, sondern auch *ohne* Erklängen von Text (wie im Fall von *Ich hab mein Sach Gott heimgestellt*) oder mit *neuem* Text (wie im Fall des Incipits von *Herzlich tut mich verlangen*). Bevor Bachs Kreativität auf diesem Gebiet am Beispiel derjenigen Melodie, die Gegenstand dieser Arbeit ist, in den folgenden Kapiteln ausführlich untersucht wird, sei sein Vorgehen im Umgang mit Choralziten zunächst – gewissermaßen vom Ursprung her – noch einmal an einem weiteren Beispiel aus dem Frühwerk betrachtet, das aufgrund einer motivischen Ähnlichkeit möglicherweise in Verbindung mit der in dieser Studie untersuchten Melodie steht. Anhand einer Arie aus der Kantate *Gott ist mein König* (BWV 71) wird erneut die Frage nach dem Einfluss einer Chormelodie auf die musikalische Motivik des Umfelds, in das sie eingebaut wird, beleuchtet. In der kompositorischen Struktur dieser Arie lässt sich das oben schon in BWV 106 beobachtete „Ausstrahlen“ der Chormotivik auf die übrigen Ebenen des Satzes klar belegen.

Es schließt sich sodann die terminologische Frage nach einer treffenden Benennung des in Bachs kompositorischer Praxis sehr vielfältig vorkommenden Choraleinbau-Verfahrens an, die in eine erste Reflexion über Sinn und Zweck dieses Verfahrens mündet. Damit ist dann der Horizont eröffnet und ein Grundstock an Rüstzeug gewonnen für das Erfassen und Einordnen der Fülle unterschiedlichster konkreter Vorgehensweisen, die die anschließenden Einzeluntersuchungen ans Licht bringen werden.

Das protestantische Kirchenlied spielt in Bachs Kantaten von Anfang an eine wichtige Rolle – und zwar nicht allein in Gestalt von kantionalsatzartig vertonten einzelnen Liedstrophen vorzugsweise am Ende der vielgliedrigen Satzfolge von Kantaten. Schon eine der frühesten überlieferten Kantaten Bachs, *Christ lag in Todesbanden* (BWV 4), präsentiert sich ja als eine textlich-musikalische Adaption sämtlicher sieben Strophen des Lutherliedes bei konsequentem Einsatz der lutherschen Melodie, die Satz für Satz einer je eigenen Art der kontrapunktischen

(und im Blick auf den Textinhalt sinnstiftenden) Bearbeitung unterzogen wird²²⁵. Bach orientiert sich hier an der „aus dem 17. Jahrhundert überkommene[n] Technik der Choralvariation *per omnes versus*“²²⁶.

Schnell und mit großer Kreativität jedoch entwickelte Bach auch neue Techniken zur Einbringung vokaler oder instrumentaler Choralzitate in Satzzusammenhänge, die ihrer Gestalt und Anlage nach nicht unbedingt zur Kombination mit einer Liedmelodie prädestiniert sind. Ein Beispiel für dieses Vorgehen aus Bachs frühester Zeit ist neben der im vorangegangenen Kapitel thematisierte Kantate BWV 106 auch die auf den 4. Februar 1708 zu datierende Mühlhäuser Ratswahlkantate *Gott ist mein König* (BWV 71)²²⁷: Der zweite Satz, inhaltlich wohl beziehend auf das hohe Alter des tags zuvor wiedergewählten 83-jährigen Bürgermeisters Adolph Strecker, verbindet textlich die Paraphrase eines Zitates aus dem 2. Buch Samuel (19,35) mit der sechsten Strophe des von Johann Heermann gedichteten Liedes *O Gott, du frommer Gott* (1630):

Ich bin nun achtzig Jahr,	Soll ich auf dieser Welt
warum soll dein Knecht sich mehr beschweren?	mein Leben höher bringen,
	durch manchen sauren Tritt
	hindurch ins Alter dringen,
Ich will umkehren,	so gib Geduld;
dass ich sterbe in meiner Stadt,	vor Sünd und Schanden mich bewahr,
bei meines Vaters und meiner Mutter Grab.	dass ich mit Ehren trag
	all meine grauen Haar.

Die Choralstrophe wird vom Sopransolo vorgetragen, das Samuel-Zitat fällt dem Tenorsolisten zu; begleitet werden beide lediglich vom Continuo, dessen Orgelpart indes – wie noch zu beschreiben sein wird – zusätzliche Sonderaufgaben erhält.

²²⁵Vgl. hierzu u. a. Meyer 1979, S. 54-58.

²²⁶Dürr 2000, S. 304.

²²⁷Ebd., S. 796.

5148. Zu dems. Lied: O Gott, du frommer Gott.
 OB. Meiningen 1693. Nr. 382.

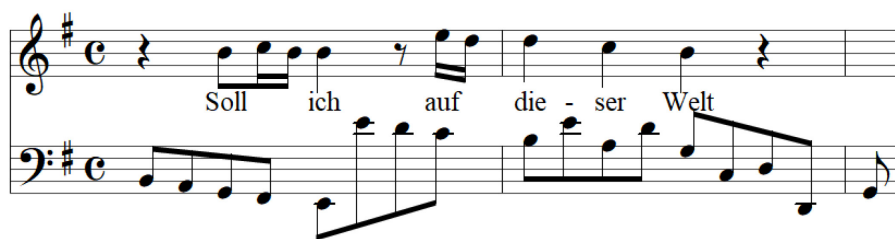
1) 2) 3)

4) 5) 6)

So scheint schon die abtaktiv von E¹ aus deszendierende Generalbasslinie von der entsprechenden Passage in der ersten Liedzeile beeinflusst, wobei sie gleichzeitig sicherlich auch als Sinnbild für die Mühsal des Betagtseins („Warum soll dein Knecht sich mehr beschweren?“) steht:



In T. 14/15 (sowie später auch in T. 21-23) trifft sie in enger imitatorischer Verzahnung sogar direkt auf diesen Abschnitt der Liedmelodie, der hier in verzierter Form vom Sopran vorgetragen wird:



Schon in T. 8 beteiligt sich auch der Tenorsolist in Sextparallelen an der absteigenden Motivik der Bassstimme, er zitiert zudem in T. 7 schon quasi assoziierend den Anfang der ersten Liedzeile, ehe der eigentliche Vortrag des Chorals überhaupt begonnen hat:

80



Abb. 33: Absteigende Motivik in der Tenorstimme der Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“

Das eigentlich choraltragende Sopransolo steigt erst ab T. 14 (s. o.) ins Geschehen ein und präsentiert die Chormelodie in stark ausgezierter Weise, wobei die Verzierungen unmittelbar verständlich mit sprechender musikalischer Gestik an der Aussage der Worte partizipieren. Immer wieder mischt sich auch der Tenorsolist mit expressiv sprechender Motivik ins Geschehen ein, dabei einerseits den verzierten Choralvortrag des Soprans effektiv kontrapunktierend, andererseits die Pausen desselben eloquent ausfüllend. Er lässt sich dabei immer wieder von der Motivik der Choralweise – ab T. 27 etwa von der Dreiklangsmelodik – zu entsprechender Motivik anregen. Ab T. 38 zitiert er dann wieder mehrfach den Anfang der Chormelodie.

Bemerkenswert ist des Weiteren, dass es außer der bezifferten Generalbasslinie und den beiden assoziativ-imitatorisch einander verpflichteten Gesangsstimmen noch eine weitere melodisch relevante Satzebene gibt: Der Orgelpart ist schon zu Beginn auf zwei Systemen notiert, wobei das obere System die initiale Anweisung *Organo obbligato* bzw. – über dem oberen System – *Positivo* aufweist. Ab T. 7 (und im weiteren Verlauf mit zunehmender Dichte) mischt sich die durch Registrierung hervorzuhebende rechte Hand des Orgelparts mittels ausnotierter Einwüfe alternierend und imitierend ins Oberstimmengeschehen ein. Dabei wird zunächst der Gesang des Tenorsolisten mit diminuierenden Figuren kommentiert (wobei die Orgel nicht nur imitiert, sondern mitunter auch Motive der Tenorstimme vorwegnimmt). Nach Einsatz der Sopranstimme mit der verzierten Chormelodie wird auch diese Gegenstand des motivisch bezugnehmenden Kommentierens; hierbei wird die rechte Hand des Orgelparts erstmals in T. 15 auch zweistimmig geführt.

Die Diminutionsfiguren der Orgelstimme wie auch der beiden Gesangspartien – auf Sechzehntelebene abfallende Quinten, Sekunden oder Septimen, die den Zielton seufzermotivisch antizipieren, sowie Sechzehnteltriolen – erinnern an ähnliche Motivbildungen, die in BWV 106 allgegenwärtig sind, und gemahnen somit an Alfred Dürrs Bemerkung von der „weitgehend typisierten Melodik“ im Spätbarock²²⁹. Freilich ist die Textaussage, auf die sich die musikalischen Figuren beziehen – der ruhige, vertrauensvolle Blick auf das nahe Ende in Christo – eben auch eine ähnliche. Es ist daher die Frage, ob sich die Bedeutung solcher Motivik weitgehend

²²⁹ Dürr 1977, S. 184.

in ihrer Gebundenheit an eine gewisse (Personal-)Stilistik in einer bestimmten Schaffensphase erschöpft, wie Dürr andeutet, wenn er die oben angeführten Figuren folgendermaßen beschreibt:

„Dies [die Zugehörigkeit bestimmter Stilmerkmale zu einer Schaffensperiode, Anm. MW] gilt besonders für die in sich ziemlich geschlossene Mühlhausener Epoche, für die z. B. deklamatorisch bedingte Tonwiederholungen in solistischen Vokalsätzen und die affektgeschärfte Vorwegnahme des auf die nächste Zählzeit folgenden (tiefer liegenden) Zieltones als melodische Stilmerkmal angesprochen werden können.“²³⁰

Freilich, für eine allgemein affektiv an der Textaussage partizipierende Auszierung von instrumental wie auch vokal präsentierten Chormelodien gibt es etwa in der norddeutschen Schule, die ja für den jungen Bach Vorbildcharakter hatte, zweifellos zahlreiche Beispiele – man denke etwa an Franz Tunders große Choralfantasie über *Komm, Heiliger Geist, Herre Gott* oder auch an sein Choralconcerto *An Wasserflüssen Babylon*, in dem ähnliche Diminutionstechniken zur Anwendung gelangen wie in der Choralstimme von BWV 71/2.

Bemerkenswert ist im vorliegenden Satz aber die simultane Präsentation einer Choralstrophe (Sopran) und eines freien ariosen Verlaufs (Tenor), deren textlich-inhaltliches Korrespondieren („Ich bin nun achtzig Jahr, warum soll dein Knecht sich mehr beschweren?“ – „Soll ich auf dieser Welt/ mein Leben höher bringen,/ durch manchen sauren Tritt/hindurch ins Alter dringen,/ so gib Geduld...“) durch einen regen motivischen Austausch auf musikalischer Ebene intensiviert wird. Dass außerdem noch die Continuo-Orgel mit obligater Motivik an diesem Geschehen partizipiert und selbst die Generalbassstimme noch initiale Inspiration aus der erst nachträglich sukzessive zur Entfaltung gelangenden Oberstimmenmotivik bezieht, zeugt von einer Dichte und Intensität des Interagierens der unterschiedlichen Ebenen des Satzes, die im Repertoire der Zeit ihresgleichen sucht.

Vokales und instrumentales Konzertieren durchdringen sich hier auf vielfältige, kreative Weise: Der Choral als *Cantus prius factus* (und somit als Anknüpfungspunkt an eine pastorale wie auch exegetische Tradition) steht dabei auf den ersten Blick keineswegs im Vordergrund, zumal er erst als letzte Instanz ins Geschehen eintritt. Dennoch inspiriert er sein Umfeld von Anfang an mit musikalischen Motiven, die in der Chormelodie selbst gar nicht unbedingt wortgenau textausdeutende Qualität haben (schließlich gehört ja die Chormelodie nicht allein und genuin zur hier zitierten sechsten Strophe des Liedes), vom textlich-musikalischen Umfeld im

²³⁰ Ebd., S. 187.

vorliegenden Satz aber dahingehend fokussiert und spezifiziert werden. Mittels musikalischer Figuren, die vor dem Hintergrund der dem Satz zugrundeliegenden Texte unmittelbar sprechend sind, partizipiert dann auch die instrumentale Ebene des Satzes (vor allem der obligate Orgelpart) an der Textaussage, sodass Vokalstimmen und Instrumente im kommunikativen Konzertieren inhaltlich „an einem Strang ziehen“: Aussage der Worte und Aussage der Musik funktionieren analog; Mittel der entsprechenden Bezugnahme aufeinander ist die textgenerierte musikalische Motivik.

Man könnte in diesem Zusammenhand sogar vermuten, dass Bach die Verwandtschaft der ersten Melodiezeile von *O Gott, du frommer Gott* mit derjenigen der Haßler-Melodie keineswegs entgangen ist:



Abb 34: Ähnlichkeit der Melodieanfänge von „*O Gott, du frommer Gott*“ und „*Herzlich tut mich verlangen*“

Zu prägnant ist doch der initiale Quartanstieg samt nachfolgend absteigender Stufenmelodik. Die Ähnlichkeit könnte ein Grund dafür sein, dass Bach – wie oben schon erwähnt – den Tenorsolisten die der ersten Choralzeile entstammende Motivik im letzten Abschnitt der Arie (ab T. 38) wieder aufgreifen lässt. Hier geht es – im Blick auf den angesprochenen Adolph Streckler – um das (infolge der laut Text intendierten Umkehr anlässlich des erreichten hohen Alters *selige*) Sterben „in meiner Stadt / bei meines Vater / und meiner Mutter Grab“.

5.2 Die Schwierigkeit des zusammenfassenden Benennens von Bachs Choraleinbau-Techniken

Angesicht der dichten Verschränkung der verschiedenen Ebenen, bei der sich die beiden Vokalstimmen textlich-musikalisch ganz direkt gegenseitig kommentieren und dabei auch die „nicht wortbegabten“ Instrumentalstimmen in die Kommunikation einschließen, stellt sich die Frage: Wie ist ein solchermaßen intertextuelles Kompositionsverfahren, beruhend auf der Verknüpfung eines Kirchenliedes mit einem ariosen Verlauf, wie es Bach gleich am Anfang seiner

Karriere zu bemerkenswerter Individualität und Kreativität bringt, zu klassifizieren und einzuordnen?

Friedhelm Krummacher beklagte schon 1990 bei einem Kolloquium über das Frühwerk J. S. Bachs:

„Das Gewicht freilich, das solchen Choraltropierungen in Bachs Werk zukommt, macht es desto erstaunlicher, daß diesen Werken bis heute keine nähere Untersuchung galt.“²³¹

Ausgangspunkt für Krummachers kursorische Untersuchung und Standortbestimmung war zwar das schon im 19. Jahrhundert teils mit großer Faszination rezipierte Phänomen des Einwebens von Chorälen in weiter gefasste musikalisch-textliche Zusammenhänge als solches. Allerdings erfahren Bachs Weimarer sowie die vor Weimar entstandenen Arien mit Choraleinbau innerhalb von Krummachers Überblicksdarstellung besondere Akzentuierung u. a. hinsichtlich der Frage, an welche Vorgängerkompositionen im mittel- bzw. norddeutschen Raum Bach anknüpfen konnte, als er mit seinen Kompositionen dieses Typs hervortrat. Besonders hinsichtlich der *Qualität* des Anwendens solcher Techniken – also bezüglich der oben exemplarisch beschriebenen satztechnischen und gleichzeitig affektiv sinnstiftenden Dichte, die Bach sofort in seinen ersten Sätzen dieses Typs anstrebt und erreicht – besteht sicherlich weiterhin Untersuchungsbedarf: Ist es Bach bei der Adaption der Technik des Choraleinbaus in ariose Verläufe (ähnlich wie auch auf anderen Gebieten) von Anfang an gelungen, seine eigenen – hohen und idiomatisch individuellen – Maßstäbe zu setzen?

Der von Krummacher verwendete Begriff *Choraltropierung* übrigens wird im genannten Aufsatz schon vom Autor selbst kritisch gesehen, weil er unhistorisch und damit „nicht leicht eindeutig bestimmbar“²³² ist.

Die Kritik am Begriff scheint aber auch bezüglich der Präzision seiner Aussagekraft für das beschriebene Phänomen nicht unbegründet. Wenngleich an dieser Stelle keine systematische Untersuchung des mit *Choraltropierung* umschriebenen Phänomens erfolgen kann, so zeigen aber schon die für die vorliegende Arbeit untersuchten Beispiele, dass mit *Choraltropierung* oder *Choraltropus* (auch dieser Begriff taucht in der Literatur auf) die Sachlage nicht treffend beschrieben ist.

Der Begriff *Tropus* in musikalischer Verwendung benennt ja ursprünglich das nachweislich etwa ab dem 9. Jahrhundert auftretende Erweitern von bereits bestehenden gregorianischen

²³¹ Krummacher 1995, S. 217.

²³² Ebd., S. 218. Dennoch verwendet Krummacher denselben Begriff in seiner umfassenden Untersuchung von Bachs geistlichem Vokalwerk erneut (vgl. Krummacher 2018/1, z. B. S. 45).

Choralgesängen auf dreierlei verschiedene Art und Weise: Durch Austextierung melismatischer Melodieabschnitte, durch Einschub untextierter melismatischer Melodiebausteine oder aber durch Einschub neu geschaffener melodisch-textlicher Passagen. In jedem Fall wird dabei aber ein bereits bestehender Gesang (*Cantus prius factus*) um etwas neu Geschaffenes erweitert bzw. gleichzeitig inhaltlich ergänzt.

Mit Blick auf das nun bei Bach zu beobachtende Phänomen (hier des Choraleinbaus in Arien) wäre demnach das jeweilige protestantische Kirchenlied, repräsentiert entweder nur durch seine Melodie oder aber durch einzelne Textstrophen, der *Cantus prius factus*, analog zu den gregorianischen Liturgiegesängen des ersten christlichen Jahrtausends. Im barocken Verfahren des Einbringens einer Chormelodie bzw. eines Choraltexes in einen weiter gefassten musikalischen oder musikalisch-textlichen Zusammenhang allerdings erfährt nicht der präexistente Choral als Ausgangspunkt der Bearbeitung eine Erweiterung der oben skizzierten Art. Vielmehr wird der in eine Arie (oder auch in einen Chorsatz) eingewobene Choral eher interaktiver Bestandteil eines neuen, großräumigeren Bedeutungszusammenhangs, innerhalb dessen er sich als eigenständige Größe neben anderen Elementen an einer entsprechend weitreichend dimensionierten Gesamtaussage beteiligt. Daniel R. Melamed geht in einem Aufsatz über die Chor- und Choralsätze bis zur Weimarer Zeit sogar so weit zu konstatieren, „die eigentlich formbildenden Kräfte“ in solchen Sätzen seien „die der Arie, nicht [die] des Chorals“²³³.

Kurzum: Das Phänomen der Bachschen Choral-Einwebung in Arien oder auch andere Satzarten ist vor allem gekennzeichnet durch das dabei sich ereignende Zusammenkommen zweier zunächst einmal eigenständiger Instanzen, die freilich auf Basis des Austausches von Motiven miteinander eine rege Kommunikation entfalten können, wie am Beispiel von BWV 71/2 gezeigt werden konnte. All das gilt auch – und vielleicht sogar ganz besonders – für die Kombination von Instrumentalconcerto und Choralsatz, wie sie vor allem im zweiten Leipziger Kantatenjahrgang zu finden ist. Weil Bachs Kirchenmusik sich insgesamt „durch ein Maß an Troperung aus[zeichnet], das einen scharfen Kontrast zum Usus seiner Zeitgenossen bildet“²³⁴, wird noch zu fragen sein nach der Bedeutung dieser Technik für die theologische Aussage entsprechender Stücke und somit nach der Intention Bachs, wenn er eine zu seiner Zeit eigentlich schon außer Gebrauch geratene Technik – die „Verschränkung von Arie und Choral“ – aktualisiert und damit „ein tradiertes Prinzip erneuert“²³⁵.

²³³ Melamed 1996, S. 181.

²³⁴ Krummacher 1995, S. 234.

²³⁵ Ebd.

6 *Komm, du süße Todesstunde* BWV 161 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage einer Weimarer Eingangsarie

6.1 *Arien mit Choraleinbau im Weimarer Kantatenrepertoire*

Innerhalb des Kantatenrepertoires der Weimarer Zeit, dessen Entstehung sich im Wesentlichen zwischen März 1714 (als Bach zum Konzertmeister mit kompositorischen Aufgaben ernannt wurde) und Dezember 1716 verorten lässt, widmete Bach sich weiterhin regelmäßig dem Typus der Arie (bzw. des Duetts) mit Choraleinbau. Im Corpus der überlieferten Werke, das insgesamt etwas mehr als zwanzig Gottesdienstmusiken umfasst, finden sich immerhin sieben Sätze dieser Art (wenn man das Rezitativ Nr. 3 aus BWV 18 mit eingebauten Litanei-Rufen nicht dazuzählt). Trotz der überschaubaren Zahl solcher Arien in den Weimarer Kantaten ist das in ihnen zur Umsetzung gelangte Spektrum an formalen Ausprägungen sehr weit, wie allein schon ein Blick auf die äußeren Parameter zeigt: Vier der Stücke sind Arien für eine Singstimme plus unterschiedliches Instrumentarium, drei sind Duette (dem Typ nach ebenfalls als Arien bezeichnet). In allen sieben Sätzen wird die Chormelodie *instrumental* eingespielt, impliziert also für sich genommen zunächst keine *bestimmte* Strophe des jeweils zugrundeliegenden bzw. mit der Melodie konnotierten Liedes. In den überlieferten vor-weimarer Kantaten überwiegen dagegen die vokal vorzutragenden und somit eindeutig textierten Choral-Einflechtungen.

In drei der Weimarer Arien tritt zum Continuo und zur instrumentalen Choralstimme noch weiteres obligates Instrumentarium hinzu (zwei Blockflöten in BWV 161/1, eine Oboe in BWV 31/8, unisono geführte Streicher in BWV 80a/1). In vier der betroffenen Kantaten kehrt eine Strophe desselben Liedes, das in die Arie instrumental eingeflochten wird, als Schlusschoral der Kantate wieder, wodurch ein interner Bezug über Satzgrenzen hinweg geschaffen wird; in den übrigen drei Kantaten hingegen beendet eine Strophe aus einem anderen Choral die Satzfolge.

Abgesehen von solcher interner Zusammenhangsbildung durch Wiederkehr des in den Arien verarbeiteten instrumentalen Choral-Cantus-firmus als Melodie des Schlusschorals bleiben in sechs der sieben Kantaten die übrigen Sätze jedoch unberührt vom motivischen Material des in jeweils einer der Arien auftretenden Choralzitats. BWV 161 *Komm, du süße Todesstunde* ist diesbezüglich eine Ausnahme, wie zu zeigen sein wird. Darüber hinaus setzt Bach in der Eingangsarie dieser Kantate für den obligaten Vortrag der eingeflochtenen Chormelodie – es handelt sich um diejenige von *Herzlich tut mich verlangen* – die rechte Hand der Continuoorgel

ein; die Partiturabschrift der Weimarer Fassung²³⁶ enthält am Beginn des Systems, in dem die erste Choralzeile eintritt, bei der rechten Hand des Orgelparts den Vermerk *Sesquialtera ad continuo*²³⁷. Ein obligater Gebrauch des Continuoinstrumentes zu diesem Zweck fand sich davor nur in BWV 71/2.

6.2 Liturgische und exegetische Verortung der Kantate BWV 161

Die Kantate entstand – so legt es die Chronologie der auftragsgemäß im Vier-Wochen-Abstand komponierten Weimarer Gottesdienstmusiken nahe – ursprünglich für den 16. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1715 (6. Oktober). Allerdings entfiel die Figuralmusik in jenem Zeitraum aufgrund der Landestrauer anlässlich des Todes von Prinz Johann Ernst von Sachsen-Weimar (gestorben am 1. August 1715 in Frankfurt am Main). Wahrscheinlich ist die Kantate daraufhin im Folgejahr am selben liturgischen Datum (nun der 27. September) erstmals aufgeführt worden.

Das Libretto verfasste Salomon Franck (1659-1725), Oberkonsistorialsekretär in Weimar und offizieller Kantatendichter des Hofes²³⁸; es entstammt dessen *Evangelischem Andachts-Opffer*, das für die Gottesdienstmusiken in der Weimarer Schlosskapelle im Jahre 1715 vorgesehen war²³⁹. Der Kantatentext bezieht sich auf das Evangelium für den 16. Sonntag nach Trinitatis, Lk 7,11-17, das von der Auferweckung des Jünglings zu Nain berichtet:

Vnd es begab sich darnach / das er in eine Stad / mit namen Nain / gieng / und seiner Jünger giengen viel mit jm / vnd viel Volcks. Als er aber nahe an das Stadthor kam / Sihe / da trug man einen Todten heraus der ein einiger Son war seiner Mutter / vnd sie war eine Widwe / Vnd viel Volcks aus der Stad / gieng mit jr. Vnd da sie der HErr sahe / jamerte jn der selbigen / vnd sprach zu jr / Weine nicht. Vnd trat hin zu / vnd rüret den Sarck an / Vnd die Treger stunden. Vnd er sprach / Jüngling / Jch sage dir / stehe auff. Vnd der Todte richtet sich auff / vnd fieng an zu reden / Vnd er gab jn seiner Mutter. Vnd es kam sie alle ein furcht an / vnd preiseten Gott / vnd sprachen / Es ist ein grosser Prophet vnter

²³⁶ Abschrift von unbekannter Hand. Staatsbibliothek Berlin, Sammlung Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus. ms. Bach P 124.

²³⁷ Vgl. Digitalisat der Abschrift: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00074501/mus_ms_bach_p0124_0013.jpg, abgerufen am 13. 10. 2017.

²³⁸ Dürr 2000, S. 30.

²³⁹ Ebd., S. 604.

vns auffgestanden / vnd Gott hat sein Volck heim gesucht. Vnd diese Rede von jm erschall in das gantze Jüdischeland / vnd in alle vmbliegende Lender.

Die Grundlinien zur Exegese dieses Evangeliums innerhalb der lutherischen Tradition sind bei Luther selbst aufzufinden, besonders in der Hauspostille des Jahres 1544 in der Hauspredigt zum 16. Sonntag nach Trinitatis:

„Das ist der trost, welchen der Herr inn dem heuttigen Evangelio uns fürhelt, das die Christen, ob sie gleich sterben, nit todt sind, sonder sie schlaffen, und so leyse, das Christus sie mit eim finger kann wecken. Das ist aber dem todt ein seer kleine ehre, das, wenn er am zornigsten ist, er nit mer thun und außrichten soll denn einen menschen schlaffen legen, das Christus ihn wider vom schlaff mit eim wort aufferwecke, Wie er sagt Johan 5.; ‚Es kumbt die stunde, in welcher alle, die in grebern sind, werden die stym des menschen Sons hören und werden herfür gehen, die da guttes gethun haben, zur aufferstehung des lebens Die aber ubels gethun haben, zu der aufferstehung des gerichts‘.“²⁴⁰

Wer in Christo stirbt, der stirbt also auf seine individuelle Auferstehung hin; der Tod ist für ihn nur ein leichter Schlaf, aus dem Christus ihn jederzeit mühelos erwecken kann. Mit der Auferweckung des Jünglings demonstriert Christus seine schrankenlose Macht über den Tod:

„Das wollte unser lieber Herr Christus uns gern einbilden, auff das wir nit erschrecken, wenn pestilentz und der todt selber her tritt, Sonder sagen lernen: Was kanst du denn, tod, wenn du am höchsten bist? Du hast scheutzliche zeen, die bleckest du und schreckest mich, Denn ich stirb nit gern. Aber da will ich nit hin sehen, was du allein thust und wie du gleich als der henger das schwert zuckest, Sonder ich will dencken und sehen, was unser Herr Gott dazu kann thun und was er dazu willthun, wenn du mich gewürget hast, Nemlich, das er sich für dir nit fürchtet und fragt nach deinem grißgrammen nichts, Sonder er spricht: ‚Tod, ich will dein tod sein Und, Hell, ich will dein Pestilentz sein‘ kanst du meine Christen würgen, so will ich dich wider würgen und sie lebendig machen.“²⁴¹

²⁴⁰ WA 52, 480,20-28.

²⁴¹ Ebd., 480,10-19.

Die Gewissheit, anlässlich des leiblichen Todes nicht dem ewigen, endgültigen Tod anheim zu fallen, sondern nur in einem schlafähnlichen Zustand zuversichtlich die Auferstehung am jüngsten Tag erwarten zu dürfen, ist dem Christen Trost schon zu Lebzeiten:

„Darumb, obleich der Jüngste tag herein breche oder ich sonst sterbe, da ligt nicht an, Mein Herr Jesus Christus sihet dem todt ein kleine weyl zu, wie er mich würget, unnd wenn er meynt, es sei mit mir gar auß, ich sey gar gestorben, so schlaffe ich nur und schlaff so leyß, das der Herr Christus den mundt nicht kann auff thun, ich höre es unnd stehe auff zum ewigen leben.“²⁴²

Diese Gewissheit vermittelt dem Christen, der der Gnade Gottes teilhaftig ist, die Heilige Schrift. An dieser Stelle nun setzt Salomon Francks Kantatentext an, wenn er den Sänger der ersten Arie diese Bitte formulieren lässt:

Komm, du süße Todesstunde,
da mein Geist
Honig speist
aus des Löwens Munde.
Mache meinen Abschied süße,
säume nicht,
letztes Licht,
dass ich meinen Heiland küsse.

Die eigene Todesstunde verursacht im Vorausblick nicht etwa Angst und Schrecken, sondern sie wird als „süß“ imaginiert. Diese Süßigkeit besteht in der Begegnung mit Christus, die im Moment des Todes erwartet wird:

„Jch bin das Liecht der Welt / wer mir nachfolget / der wird nicht wandeln im Finsternis
/ sondern wird das Liecht des Lebens haben“,

sagt Christus im Johannesevangelium (Joh 8,12); Christus, das Licht, möge nicht säumen, bittet der Sänger, sondern den Abschied von der Welt „süße“ machen.

²⁴² Ebd., 480,3-8.

Die zweite Hälfte des Arientextes evoziert mit ihrer von der Sehnsucht nach einer Begegnung mit Christus im Tod bestimmten Lichtmetaphorik zudem auch die Geschichte vom greisen Simeon, der dem Jesusknaben im Tempel zu Jerusalem begegnet (Lk 2,27-32)²⁴³. Er erkennt in ihm den Heiland und weiß, dass er nun in Frieden sterben kann:

„VND da die Eltern das Kind Jhesum in den Tempel brachten / das sie fur jn theten / wie man pfleget nach dem Gesetz / Da nam er jn auff seine arm / vnd lobte Gott / vnd sprach. HErr / nu lessestu deinen Diener im Friede faren / wie du gesagt hast. DEnn meine Augen haben deinen Heiland gesehen. Welchen du bereitet hast / Fur allen Völkern. Ein Liecht zu erleuchten die Heiden / Vnd zum Preis deines volcks Jsrael.“

Diese Stelle aus dem Lukasevangelium gehört, besonders auch in Martin Luthers Liedversion *Mit Fried und Freud ich fahr dahin*, zu den prominenten Texten der protestantischen Sterbepastoral lutherischer Tradition. In diesem Sinne findet sich das genannte Luther-Lied u. a. auch in der oben auszugsweise besprochenen Kantate BWV 106.

Die liebevolle Innigkeit des Verhältnisses zwischen dem durch den Sänger repräsentierten Individuum und Christus lässt außerdem die Bilder- und Erlebniswelt des *Hoheliedes* anklingen²⁴⁴. Dadurch erhält der Affekt des *Verlangens*, den nicht nur die instrumental zur eröffnenden Arie hinzutretende Choralmelodie (*Herzlich tut mich verlangen*), sondern später auch der Text und die Musik der Tenorarie (*Mein Verlangen ist, den Heiland zu umfassen*) ausführlich repräsentieren, eine erotische Dimension im Bedeutungshorizont der *unio mystica*.

Das im Arientext zweifach vorkommende Adjektiv „süß“ steht in direkter Korrespondenz mit dem Honig, den der Geist des Sterbebereiten „aus des Löwens Munde“ speist. Dieses eigenwillige Bild bezieht sich auf eine Geschichte aus dem 14. Kapitel des Buches Richter:

Simson, der sich „unter den Töchtern der Philister“ eine Braut gesucht hat, geht mit seinen Eltern nach Timna. Unterwegs begegnet ihnen ein brüllender Löwe, aber Simson kann, vom Geist Gottes beseelt, das gefährliche Tier mit bloßen Händen töten, „wie man ein Böcklein zerreißt“. Als er einige Tage später wieder denselben Weg geht, um seine Braut aus Timna zu holen, biegt er vom Weg ab und schaut nach dem Aas des Löwen. Da sieht er, dass ein

²⁴³ Tatsächlich hat Bach bei der Leipziger Wiederaufnahme der Kantate „die Bestimmung für den 16. Trinitatis-sonntag um eine Zuweisung an das Fest der Reinigung Mariä“ ergänzt, wie Schulze berichtet (Schulze 2006, S. 424); das Evangelium dieses Feiertages ist das von der „Darstellung Jesu im Tempel“, also die Erzählung vom greisen Simeon.

²⁴⁴ Vgl. Werthemann 2012, S. 390.

Bienenschwarm sich im Leib des Löwen eingenistet hat, und er nimmt von dem Honig, den die Bienen produzieren, isst selbst davon und gibt ihn auch seinen Eltern. Er verrät niemandem, woher er den Honig hat. Bei seiner Hochzeit gibt er dann dreißig Gesellen aus dem Volk seiner Frau ein auf diesem Erlebnis basierendes Rätsel auf, das diese nicht lösen können: „Speise ging aus vom Fresser und Süßigkeit vom Starken“.

An die Erzählung von Simson und dem Löwen knüpft sich innerhalb der lutherischen Orthodoxie eine reiche Auslegungstradition. Stellvertretend für zahlreiche Predigtsammlungen und Erbauungsbücher sei für die Deutung hier Johann Arnds *Postilla* zugrunde gelegt. Dort heißt es im Rahmen einer Osterpredigt über 1 Kor 15:

„Simson giebt ein herrliches Bilde der Auferstehung Christi, als ihn ein Löwe anlieff auf dem Wege, da er ans freyen gieng, ergriff er den Löwen, und zuriß ihn, wie man ein Böcklein zureisset, und wirfft ihn beyseit, und über drey Tage war ein Bienenschwarm in dem Löwen, und hatte Honig gesetzt, und er nahm das Honig heraus, aß, und gab davon seinem Vater und Mutter: also ist den himmlischen Simson aufm Wege seiner Paßion, da er um uns, als der rechte Himmels-Bräutigam, gefreyet, ein grimmiger Löwe angelauffen, der Tod, der gewaltige Menschenfresser, aber der HErr hat ihn durch seine Allmacht zerrissen, und aus diesem h. Tode ist ein honig-süßer Trost seiner frölichen Auferstehung worden.“²⁴⁵

Paraphrase der Erzählung und christologische Exegese derselben stehen hier direkt nebeneinander: Simson als alttestamentliche Messias-Prophezeiung, seine Brautwerbung als Sinnbild für Christi „Freien“ um die menschliche Seele, mit der er sich als himmlischer Bräutigam vereinigen will, der Gang nach Timna ins Reich der feindlichen Philister als „Passion“, der Löwe als Sinnbild für den Tod²⁴⁶. Simson besiegt den Löwen wie Christus den Tod, und direkt aus dem Rachen des besiegtten Todes empfängt der Christ die honigsüße, tröstliche Botschaft der Auferstehung. Vor diesem Hintergrund verliert der Tod für den Christen jeglichen Schrecken.

²⁴⁵ Arnd 1675, S. 720.

²⁴⁶ Ein wenig verwirrend ist, dass der Löwe in der exegetischen Tradition nicht nur für den Tod, sondern auch für Christus stehen kann. In dieser Doppeldeutigkeit verheddert sich David Hill bei der Besprechung von BWV 161 in seiner Promotionsschrift (Hill 1994, S. 153-176), weil er den Löwen im Text der ersten Arie zunächst fälschlich mit Christus identifiziert, dann aber postuliert, auch die andere Bedeutung sei latent präsent und diese falsche Annahme dann auch auf die musikalische Analyse überträgt.

6.3 Die Verknüpfung von Arien- und Choralebene in der Eingangsarie

Für die Arie *Komm, du süße Todesstunde*, mit der die auf Salomon Francks Textbuch beruhende gleichnamige Kantate BWV 161 beginnt, wählte Bach eine Besetzung aus zwei Blockflöten und Continuo. Später kommen in derselben Kantate auch hohe Streicher (zwei Violinen, Viola) zum Einsatz; Bach beschränkte die Besetzung der ersten Arie also womöglich absichtlich, um – man vergleiche die Besetzung mit derjenigen von BWV 106 – mit einer „stillen Musik“ der Sterbethematik ein adäquates klangliches Gewand zu geben.

Ob die Idee, Francks Arientext mit einem Choral zu kombinieren, auf Bach selbst zurückgeht oder ggf. mit Franck abgesprochen war, lässt sich nicht ermitteln. Franck hatte dem Arientext von sich aus keine Choralstrophe beigegeben, was womöglich auch ein Grund dafür ist, dass Bach auf einen vokalen Vortrag der Liedmelodie und damit auf eine explizite Textierung verzichtet; dies könnte man auch für die sechs anderen Arien mit instrumentalen Choraleinbau vermuten, die im Weimarer Kantatenrepertoire vorkommen. Allerdings sieht Francks Libretto im Fall der vorliegenden Kantate als Schlusschoral die vierte Strophe des Liedes *Herzlich tut mich verlangen* vor:

Der Leib zwar in der Erden
von Würmen wird verzehrt,
doch auferweckt soll werden,
durch Christum schön verklärt,
wird leuchten als die Sonne
und leben ohne Not
in himmlischer Freud und Wonne.
Was schadt mir denn der Tod?

Insofern findet die Idee des Einbaus der Choralmelodie in die erste Arie doch auch schon im Libretto ihre Inspiration, und auch die Assoziation des instrumentalen Choralzitats innerhalb der Arie mit dem Lied *Herzlich tut mich verlangen* (denkbar wäre als mitzuhörender Text theoretisch ja auch das Psalmlied *Ach Herr, mich armen Sünder*, das in den Gesangbüchern der Zeit ebenso prominent mit der Haßler-Melodie verknüpft war; außerdem geben einige spätere Abschriften von BWV 161 die Strophe „Wenn ich einmal soll scheiden“ aus Paul Gerhards Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* an²⁴⁷) kann mit Blick auf den Schlusschoral schlüssig

²⁴⁷ Vgl. Osthoff/Hallmark 1984, S. 32.

begründet werden. Ob Bach allerdings explizit den Text der ersten Strophe meinte oder aber – instrumentale Choralzitate legen diese Vermutung immer nahe, insbesondere auch im Blick auf die Choralvorspiele für Orgel – die Aussage des gesamten Liedes als zu imaginierenden Bedeutungshorizont hinter den Arientext aufzurufen gedachte, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Eine spätere Leipziger Abschrift der Stimmen der Kantate²⁴⁸, auch sie kein Autograph aus Bachs Hand, lässt die Choralmelodie zwar von einer Sopranstimme mit dem Text der ersten Strophe vortragen, aber es gibt keinen Beweis dafür, dass diese Abschrift eine tatsächlich von Bach so gestaltete Leipziger Wiederaufführung der Kantate repräsentiert.

Allerdings lassen sich zwischen Arientext und erster Choralstrophe einige prägnante Bezüge herstellen: Die finale Aussage „O Jesu, komm nur bald“ im Lied erscheint wie eine Spezifizierung der initialen Bitte „Komm, du süße Todesstunde“, in der der Christ ja eine Begegnung mit Christus erwartet. Und der Terminus „seliges Ende“, der im Lied Gegenstand des Verlangens ist, kann als vielfach in der zeitgenössischen Erbauungsliteratur belegter Schlüsselbegriff für die *ars moriendi* als „Kunst des seligen Sterbens in Christo“ gelesen werden; er steht in diesem Sinne für die Zuversicht und den ritterlichen Mut, mit der ein erlösungsgewisser Christ jederzeit dem eigenen Tod ins Auge zu sehen vermag. Und schließlich befindet sich die im Liedtext ausgesprochene „Lust, abzuschneiden“ im Einklang mit der Bitte „Mache meinen Abschied (,von dieser bösen Welt‘, wie es analog dazu in der ersten Strophe des Liedes heißt) süße“.

Verschafft man sich nun von dieser Arie einen Höreindruck, könnte man ganz im Sinne von Daniel R. Melameds weiter oben zitierter Feststellung konstatieren, dass auch hier die „formbildenden Kräfte“ für den Satz ganz auf der ariosen Ebene liegen²⁴⁹: Zwei Blockflöten entfalten im initialen Ritornell eine sanfte, liebliche Motivik, die im Wesentlichen auf Seufzern beruht, welche wechselweise in Sexten oder in Terzen geführt werden. In der zweiten Hälfte des achttaktigen Ritornells werden die Seufzer auch zu aufsteigender Bewegung umgekehrt. Dazwischen treten sie zudem vereinzelt schon komplementär (statt simultan in Parallelen) auf; diese komplementäre Anordnung kommt im weiteren Verlauf der Arie noch häufiger vor. Die Continuo-Stimme, die in erster Linie diesem Oberstimmengeschehen ein prägnantes Fundament verleiht, beteiligt sich hin und wieder ebenfalls an der Seufzermotivik. Die Harmonik des Ritornells ist, dem friedvollen Charakter der Motivik entsprechend, weitgehend diatonisch und ebenso einfach wie klar strukturierend angelegt; lediglich am Schluss des Ritornells kommt es zu einer präkadenziellen Zuspitzung auf Basis einer aufsteigenden chromatischen Linie des Basses.

²⁴⁸ Staatsbibliothek Berlin, Sammlung Preußischer Kulturbesitz, D-B Mus. ms. Bach St 469.

²⁴⁹ Melamed 1996, S. 181.

Der Themenkopf besteht aus den beschriebenen Seufzer-Parallelen in Terzen und Sexten, die als weiteres Ausdrucksmoment einen Sextsprung nach oben einschließen und in einen Halbschluss führen. Dieser expressive, in seinem Spannungsverlauf perfekt ausbalancierte, durch seinen abtaktigen Beginn auf Zählzeit zwei schwebend leicht ins Geschehen eintretende Themenkopf erweist sich bei näherer Untersuchung (hierauf wies zunächst Hermann Sirp²⁵⁰ und, bezugnehmend auf ihn, dann auch Alfred Dürr²⁵¹ hin) in seiner tonalen Struktur als auffallend verwandt mit der Choralmelodie *Herzlich tut mich verlangen*, die selbst erst in T. 14 der Arie mit ihrem ersten Stollen die Bühne betritt:



Abb. 35: Ableitbarkeit der Ritornell-Motivik der Arie BWV 161/1 von der Liedmelodie „Herzlich tut mich verlangen“

Die Melodik der ersten Flöte berührt zunächst deutlich die ersten sechs Töne der Choralmelodie, wie obige Gegenüberstellung zeigt. Die Bezugnahme auf die ersten beiden Töne des Liedbeginns, E und A, erfährt zunächst eine Spannungssteigerung durch die anfängliche Abwärtsbewegung zum Grundton C der Arientonart, ehe das Flötenduett sich im aussagekräftigen Sprung nach oben bewegt; dadurch erhält das umrisshaft in den Themenkopf eingebaute Choral-Incipient sogleich die ionische Tonart-Gewandung, in die es in dieser Arie eingehüllt ist.

Indem die Ritornellmotivik sich anschließend an diesen Themenkopf in der Fortspinnung sogleich emphatisch weiter nach oben bewegt, berührt sie am Ende von T. 2 den Hochtton C des Stollens der Choralmelodie (siehe oben im Notenbeispiel) und (im Beispiel nicht mehr sichtbar) kurz darauf noch das D – den absoluten Hochtton der Choralmelodie, vorkommend in der vorletzten Liedzeile – von dem aus sich die Choralmelodie dann in ähnlicher Linienführung abwärts bewegt wie auch die erste Flötenstimme. Im Gegensatz zum klaren Bezug zwischen Themenkopf des Ritornells und Beginn der Liedmelodie haben letztere Aspekte aber allenfalls den Stellenwert von Assoziationen.

²⁵⁰ Sirp 1931, S. 29.

²⁵¹ Dürr 2000, S. 606.

Die Gesangsstimme übernimmt bei ihrem Einsatz in T. 9 die Ritornellthematik erst wörtlich, um sie dann im weiteren Verlauf – vor allem dort, wo sie auf die instrumental eingespielte Choralweise trifft – freier assoziierend zu variieren. Das *Figura corta*-artige Wechselnotenmotiv aus der Fortspinnung des Ritornells wird dabei zu einer häufig und in unterschiedlichster Gestalt eingesetzten Verzückungsfigur, die ohne festen Bezug zu einem bestimmten Textwort den freudig-beseligten Affekt immer wieder auch musikalisch erlebbar macht:



Abb. 36: „Figura corta“ in der Altstimme der Arie

Ähnliche Wirkung entfalten die nur ein einziges Mal (in T. 19) auftretenden sechzehnteltrio- lisch nach oben sich schraubenden Wechselnoten, die die Gesangsstimme vor Freude quasi taumeln lassen. Etwas beharrlicher als die Gesangsstimme halten die Blockflöten an der Ritor- nellmotivik fest, die sie einerseits beständig variieren, mit der sie andererseits aber auch immer wieder gliedernd ins Geschehen „eingreifen“. Sie behalten diese Motivik auch im B-Teil der Arie bei, in dem die Gesangsstimme analog zum hier vertonten neuen Textabschnitt motivisch andere Wege geht.

Der zweigliedrige Arientext von Salomon Franck ermöglicht grundsätzlich eine A-B-A-Form, aber Bach verzichtet auf ein *Da Capo*; stattdessen endet die Arie mit einer vollständigen Wie- derholung des Anfangsritornells, das innerhalb der Arie ansonsten nur auszugsweise und in variierten Form aufgegriffen wird.

Die gleichmäßige Verteilung der acht Zeilen des instrumentalen Choralzitats – je vier Zeilen entfallen auf den A- und den B-Teil der Arie – korrespondiert mit der zweiteiligen Anlage der Arie, aber natürlich hat Bach auch zahlreiche Arien ohne *Da Capo* komponiert, bei denen die formalsymmetrische Abrundung nicht wegen der Kombination mit einem hinzutretenden Cho- ral entfällt; umgekehrt wäre ein Einbau etwa der letzten beiden Choralzeilen in ein variiertes *Da Capo* ohne weiteres möglich gewesen, wobei dann freilich eine ganz gleichmäßige Einbin- dung der Choralzeilen – acht Melodieglieder lassen sich schlecht auf drei Formteile verteilen, und die vier Stollenzeilen legen aufgrund der internen Wiederholung der ersten beiden Zeilen eine Unterbringung im selben Formteil der Arie zumindest nahe – nicht machbar gewesen wäre.

Bach hat indes die Wiederholung des Choralstollens hinsichtlich des Arien-Umfeldes, in das er eingebaut wird, ganz individuell gestaltet²⁵²: Die Wiederholung des Stollens trifft auf die im Verlauf geraffte zweite Hälfte des A-Teils (beginnend mit dem stark verkürzten Ritornell am Ende von T. 20). Der Sänger trägt hier nicht wie in der ersten Hälfte den Text einmal komplett vor, ehe der Choral eintritt; vielmehr tritt an dieser Stelle die Orgel-Solostimme schon einen Takt nach dem Einsatz des Sängers hinzu. Und das Zusammenwirken von Gesangsstimme und Choralzeile ist bei der Wiederholung des Stollens weiterhin insofern intensiviert, als sich die beiden Melodielinien nun mittels Dissonanzbildungen deutlich spannungsreicher ineinander verflechten als zuvor beim Einbau des ersten Stollens. In T. 26 gelingt Bach zudem der Kunstgriff, den ersten Fortspinnungstakt der vom Sänger aufgegriffenen Ritornellmotivik (mit dem zugehörigen Text „da mein Geist / Honig speist“, einen Ton nach oben transponiert) mit der Chormelodie zu kombinieren:

Abb. 37: Koppelung von Altstimme und instrumentalem Choralzitat

Andererseits kadenziert die Arien-Ebene nicht gemeinsam mit dem Choralabschnitt (das wird auch im B-Teil so bleiben), was sie beim ersten Stollen noch getan hatte. Chormelodie und Arie steigern den Spannungsreichtum ihres Miteinanders also im Verlauf der Arie – im B-Teil setzt sich die Tendenz fort –, und betonen dabei ihre jeweilige Eigenständigkeit. Die Arie geht ihren eigenen Weg, lässt sich aber immer wieder auf eine intensive Verflechtung mit der Chormelodie ein. Konrad Klek deutet die solchermaßen manifest werdende Unabhängigkeit der beiden Ebenen sinnstiftend aus der Perspektive des Chorals: „Der sonst mit Fermaten deutlich

²⁵² Für die Orgel-Choralspiele konstatiert Russell Stinson, dass Bach die Technik des variierten Stollens vor allem im Frühwerk (bis zur Weimarer Zeit) anwendet (vgl. Stinson 2012, S. 30-39).

gegliederte Choral“, meint er, „wird gerade so zum Symbol für fluides, auf die Zukunft gerichtetes *Verlangen*“²⁵³.

Die motivische Beziehung zwischen Arienthematik und Liedmelodie bot ja als solche schon ein ähnliches Bild: Ohne die Präsenz des Chorals würde die Arie ihre motivische Verwandtschaft mit diesem kaum preisgeben, denn ihre Thematik funktioniert ganz eigenständig. Weil der Choral aber nachträglich ins Geschehen tritt, erschließt sich die Herkunft der Arienmotivik dem wachen Blick (und vielleicht auch dem aufmerksamen Ohr) entsprechend sensibilisierter Rezipienten.

Im B-Teil der Arie tritt in der Gesangsstimme dreimal eine neue prägnante Melodik (mit dem Text „dass ich meinen Heiland küsse“) auf den Plan, die möglicherweise auch auf die Liedmelodie Bezug nimmt (man lese in der Arienmelodik rückwärts die Tonfolge G-(D)-Fis-A-G-Fis- E), die unter Vernachlässigung des Tones G intervallisch den ersten sechs Tönen der mit ihr kombinierten Liedzeile entspricht):



Abb. 38: Motivische Verwandtschaft zwischen Altstimme und Choralzeile im B-Teil der Arie

Ob Bach sich beim Entwerfen dieser Kantilene wirklich an der im selben Teil der Arie erklingenden siebten Choralzeile orientierte und diese von der Gesangsstimme im Krebsgang nachzeichnen ließ, kann natürlich nicht in aller Eindeutigkeit bewiesen werden. Die Untersuchung anderer Sätze von BWV 161 aber wird zeigen, dass die Liedmelodie auch im weiteren Verlauf der Kantate – wenn auch mit graduell unterschiedlicher Evidenz – immer wieder „auf sich aufmerksam macht“.

6.4 Spuren der Choralmelodie in weiteren Sätzen der Kantate

Sehr deutlich ist dies im dritten Satz, einer Arie für Tenor-Solo und Streicher, zu beobachten. Zunächst der Text dieser Arie, die in Da-Capo-Form angelegt ist:

²⁵³ Klek 2017, S. 100.

Mein Verlangen
ist, den Heiland zu umfassen
und bei Christo bald zu sein!

Ob ich sterblich‘ Asch und Erde
durch den Tod zermalmet werde,
wird der Seele reiner Schein
dennoch gleich den Engeln prangen.

Ihr motivisches Material, so wie es sich im Ritornell entfaltet, basiert zunächst auf einer Verschränkung der phrygischen Sekund, die gegen Ende der ersten bzw. dritten und dann wieder in der letzten Zeile des Chorals in Erscheinung tritt, mit den ersten sechs Tönen der ersten (bzw. dritten) Choralzeile als ganzer. Außerdem wird im dritten Takt ausführlich das C², der Hochtön des Choralstollens, fokussiert:



Abb. 39: Ritornell-Motivik der Tenorarie BWV 161/3

Der stufenmelodische Abstieg, der ein prägnantes Merkmal der ersten Choralzeile ist, wird zudem vom Continuo und am Schluss des Ritornells auch von den Mittelstimmen jeweils mehrfach imitiert, zur Schlusskadenz des Ritornells hin (T. 8 bis 10) sogar in kontrapunktisch verdichteter Weise. Der Tenorsolist startet dann in T. 11 gleichfalls mit der Ritornellthematik, wobei die initiale phrygische Sekund die Worte „Mein Verlangen [ist]“ trägt, die eine Entsprechung zum Sehnsuchtsgestus dieses Motivs (der auch nonverbal schon im Ritornell deutlich erlebbar ist) bilden. Er wiederholt diese Worte mit der stufenmelodisch absteigenden Motivik, die der ersten Choralzeile abgelauscht ist und uns schon im Ritornell begegnet; hier wird dem Kleinseptimsprung D-C, der nun auf das Wort „Verlangen“ fällt, nochmals präzise rhetorische Sinngebung im Rahmen ebendieses Affekts zuteil.

Gleich darauf – in T. 15 – präsentiert der Solist zu den Worten „den Heiland zu umfassen“ eine ebenfalls unmittelbar textversinnbildlichende *Circulatio*-Figur; diese Figur kann als horizontale Spiegelung der fünften oder auch als Variante der siebten Choralzeile verstanden werden:

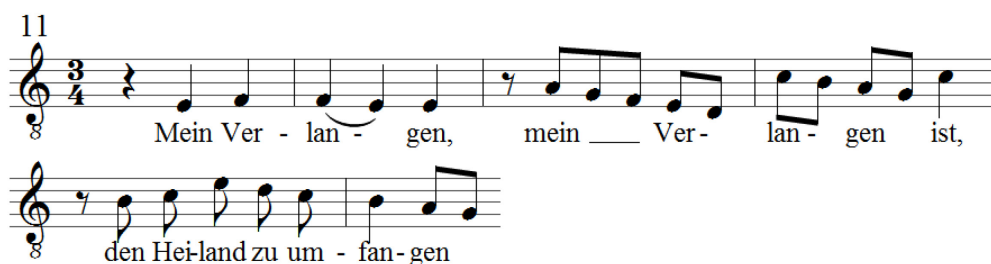


Abb. 40: Beginn der Tenorstimme der Arie BWV 161/3 mit „Circulatio“-Figuren

Wie viel Material dieser Arie Bach auch immer bewusst aus der Chormelodie gewonnen haben mag (hinsichtlich der oben angeführten Zitate aus dem Ritornell und der an diese anknüpfende Sänger-Melodik sind diese Beziehungen ja evident): Nicht zu bezweifeln ist, dass Bach auch in der Musik der zweiten Arie von BWV 161 die Chormelodik als materiellen Hintergrund durchscheinen lässt²⁵⁴.

Inhaltlicher Bezugspunkt ist hier die Exposition des „Verlangens“, „den Heiland zu umfassen“: In der ersten Strophe des Sterbeliedes heißt es ja „Herzlich tut mich *verlangen* / nach einem selgen End / weil ich hier bin *umfassen* / mit Trübsal und Elend“. In der Welt ist der Christ zwangsläufig *umfassen* von Trübsal und Elend. Für den Moment des Todes stärkt ihn die Aussicht, nun seinerseits den Heiland zu *umfassen*. Tritt dies ein, dann ist es gleichbedeutend mit jenem *seligen Ende*, das nicht nur die erste Liedstrophe, sondern unzählige Male auch die zeitgenössische Erbauungsliteratur unter dem Stichwort *ars moriendi* repetiert: „Sanft und stille“ wie in Luthers *Nunc dimittis*-Lied wird das selige Ende sein, bei dem der Sterbende wie einst der greise Simeon den Heiland auf den Armen hält oder umfängt. Das „selige Ende“ ist in diesem Sinne gleichzeitig schon Beleg dafür, dass der Sterbende bereits erlöst ist – anders als das ebenfalls in der Literatur beschriebene „böse Ende“, das, von Todesqualen begleitet, in dieser Hinsicht als schlechtes Zeichen gilt²⁵⁵.

Weiter variiert erscheint das musikalische Material der Kantate im fünften Satz, der von Salomon Franck wohl als Arie konzipiert, von Bach aber als Chorsatz vertont wurde:

Wenn es meines Gottes Wille,
wünsch ich, daß des Leibes Last

²⁵⁴ Christoph Wolff beschreibt das Verfahren der affektbasierten Materialgewinnung anhand dieser Arie sehr präzise unter dem Stichwort „modulare Konstruktion“ u. a. vor dem Hintergrund vergleichbarer Kompositionstechniken im Orgel- und Cembalowerk der Weimarer Zeit. Erstaunlicherweise verzichtet Wolff hierbei aber vollkommen auf die Benennung der *Chormelodie* als Inspirationsquelle für das motivische Material der Arie (vgl. Wolff 2000, S. 191f.).

²⁵⁵ Vgl. Lorbeer 2012, S. 266-270.

heute noch die Erde fülle
und der Geist, des Leibes Gast,
mit Unsterblichkeit sich kleide
in der süßen Himmelsfreude.
Jesu, komm und nimm mich fort!
Dieses sei mein letztes Wort.

Die beiden Blockflöten beteiligen sich hier, wie schon im Ritornell der Altarie, am Beginn des Ritornells wieder mit absteigenden Seufzern in Terzparallelen. Diesmal werden sie kontrapunktiert von einem Streichersatz, in dessen Motivik der sonst mit dem Benennen solcher Bezüge sehr zurückhaltende Alfred Dürr erneut die Umrisse der ersten Choralzeile ausmacht (s. markierte Töne)²⁵⁶:

Abb. 41: Verwandtschaft der Motivik im Chorsatz BWV 161/5 mit dem Incipit der Choralmelodie

Im weiteren Verlauf des Ritornells wechseln die Blockflöten zu verzückten *Circulatio*-Figuren in Zweiunddreißigsteln, die sich mit vielen Wiederholungen über einer Quintfallsequenz entfalten und wie eine Synthese der Verzückungs-Zweiunddreißigstel der ersten Arie mit der Motivik des „Umfangens“ aus der zweiten Arie daherkommen:

Abb. 42: „Circulatio“-Figuren in den Flötenstimmen des Ritornells

²⁵⁶ Dürr 2000, S. 606.

Der Chor übernimmt bei seinem Einsetzen in T. 17 die Streichermotivik und fügt im Abgesang seiner ersten Passage noch eine absteigende Linie hinzu, die man als inspiriert durch die absteigende Stufenmelodik der ersten Choralzeile betrachten könnte:

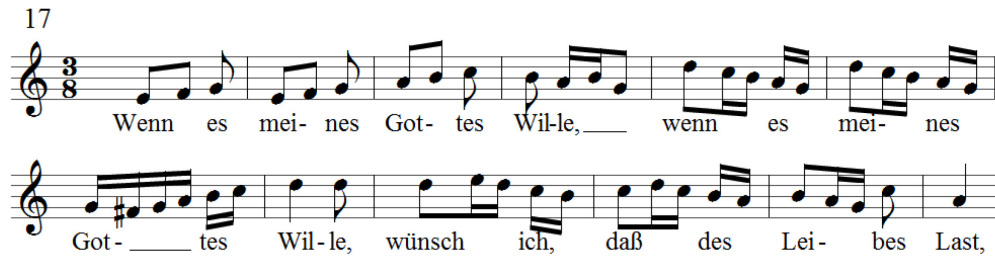


Abb. 43: Absteigende Linien in der Sopranstimme des Chorsatzes

Auch diese eventuelle Verwandtschaft ist allenfalls eine Assoziation; dennoch evozieren die Bezüge vor allem zur ersten Arie erneut jene Atmosphäre, in die der Choral am Anfang der Kantate eingebettet war. Im Anschluss an den fünften Satz erscheint er nun noch einmal „leibhaftig“ als Schlusschoral der Kantate. Er trägt nun die vierte Strophe des Liedes:

Der Leib zwar in der Erden
 von Würmen wird verzehrt,
 doch auferweckt soll werden,
 durch Christum schön verklärt,
 wird leuchten als die Sonne
 und leben ohne Not
 in himmlischer Freud und Wonne.
 Was schadt mir denn der Tod?

Im Kontrast zur ersten Arie, in der der Choral in die ionische C-Tonalität eingebettet war, erklingt er hier nun in einem Satz, der immer wieder phrygisch kadenziiert und damit die andere, historisch spätere Lesart der von Haßler gleichfalls ionisch gesetzten Melodie präsentiert. Was der Chor in seinem melancholischen, von zahlreichen Vorhalten und so manchem mühseligen melodischen Schritt in den Unterstimmen geprägten Satz an Weltmüdigkeit exponiert, ergänzen die beiden Blockflöten im Unisono mit einer Weimar-typischen Überstimme um den Affekt des Sehns nach der „süßen Todesstunde“, die schon in der Anfangsarie Thema war. Hier findet sich erneut die Vorhaltsmelodik, mit der sich in der Altarie die Gesangsstimme und das instrumentale Choralzitat umschlangen; sie gehen jeweils über in die gleichfalls schon

bekannten *Circulatio*-Figuren des „Umfangens“. In den Vorhaltsauflösungen tauchen zudem wieder die *Figura corta*-Figuren in Zweiunddreißigstelnoten auf. Die Strukturierung der Überstimme auf Basis eines ostinaten Motivs erinnert an Bachs Satztechnik in zahlreichen Choralvorspielen des gleichfalls in Weimar entstandenen *Orgelbüchleins*: auch hier dominiert häufig, allerdings in den Mittelstimmen bzw. der Unterstimme, ein ostinates Motiv, das vielfach auch im Zusammenspiel mit der Textaussage als Bedeutungsträger verstanden werden kann.

Erstaunlich ist, dass Bach die Chormelodie im knappen Verlauf der Kantate sowohl im Lichte einer ionischen Harmonisierung wie auch in einem phrygisch geprägten Satz präsentiert und mit diesen beiden Versionen gewissermaßen die beiden Eckpunkte des Ausdrucksspektrums dieser Gottesdienstmusik absteckt: Den leicht beklemmenden Ernst des leiblichen Todes, nach dem der Körper zunächst in ein „kühles Grab“ gesenkt wird, dort jedoch in der sicheren Erwartung der Auferstehung am jüngsten Tag „mit Rosen gedeckt“²⁵⁷ ist.

6.5 Diskussion des Choraleinbaus in der Fachliteratur zu BWV 161

So eindeutig der Skopus der Heilsaussage, die das Evangelium vom *Jüngling zu Nain* im Lichte der lutherisch geprägten Exegese geben kann, in Bachs Vertonung insgesamt eingefangen ist, so kontrovers wird gerade das in diesem Zusammenhang zur Anwendung gelangte Verfahren des Choraleinbaus in eine Arie am Beispiel von BWV 161 in der Literatur diskutiert. Konrad Klek erklärt das Melodiezitat so:

„Einerseits bringt es den auch für den Weimarer Hofgemeinde-Hörer ungewöhnlich saftigen Arientext des Hofpoeten Salomo [sic!] Franck (1659-1725) in Korrelation zu einem vertrauten Lied und macht ihn so verstehbar als intensivierte Sterbebitte. Andererseits erfährt der als Standard rezipierte Choraltext durch die Verknüpfung mit der Ariendichtung eine hermeneutische Anreicherung.“²⁵⁸

Martin-Christian Mautner vergegenwärtigt vor dem Hintergrund der Frage, „ob die sich wechselseitig interpretierende Gleichzeitigkeit von Choral und freier Dichtung vom Dichter überhaupt vorgesehen war“²⁵⁹, den überaus hohen Bekanntheitsgrad der Lieddichtung *Herzlich tut*

²⁵⁷ Im vierten Satz der Kantate, einem Recitativo accompagnato, heißt es: „Das kühle Grab wird mich mit Rosen decken / bis Jesus mich wird auferwecken“.

²⁵⁸ Klek 2011, S. 157-188.

²⁵⁹ Mautner 1997, S. 130f.

mich verlangen sowie dessen „gedankliche Nähe zur lutherischen Ars-moriendi-Tradition“²⁶⁰.
Er meint, Ziel der *ars moriendi* sei,

„eine Möglichkeit aufzuzeigen, mit dem Sterben leben zu können – die Methode ist, Sprache zu gewinnen, dem Gedanken an den Tod Raum zu geben in unserem Denken und Sprechen, und dieses Denken und Sprechen im Lichte der Zusage des göttlichen Trostes geschehen zu lassen“²⁶¹.

Ein diesbezüglich wirksames sprachliches Gefäß bietet zweifellos der Text eines Sterbeliedes, der den gesamten Horizont dieser Thematik in Versen, die der Gemeinde vertraut sind, eröffnet. In diesem Sinne ist die textevozierende Chormelodie eine wertvolle Ergänzung zu den Worten der Arie.

Alfred Dürr beobachtet im Zusammenkommen von Arie und Choral eine Kontrastwirkung:

„Der individuell geformten Gesangsmelodie steht die objektive Form der vorgegebenen Choralweise gegenüber.“²⁶²

Bei Klek erkennt man den von Renate Steiger geprägten Begriff „hermeneutisches Plus“ im Hintergrund der Argumentation: Die Musik „*tut*, was der Text *meint*, und verleiht so dem Text einen höheren Modus von Wirklichkeit“²⁶³, so beschrieb Steiger dieses Verfahren, das in der Eingangsarie von BWV 161 in einer speziellen Ausformung zur Anwendung gelangt. Bach lässt hier die instrumentale Ebene der Musik – an dieser Stelle ausnahmsweise sogar repräsentiert durch die Continuo-Orgel, die sich dazu eigens über ihre angestammte Rolle des bloßen Generalbassspiels hinausheben muss²⁶⁴ – eine Chormelodie in den für sich genommen eigentlich schon „vollständigen“ Ariensatz einflechten.

Was dieses Choralzitat für die Aussage des Satzes zu bedeuten hat, ergibt sich aus dem Gesamtzusammenhang: Der Hörer, der die Worte des Ariensolisten versteht und die Melodie der Orgel erkennt, kann aus seiner Kenntnis der zu jener Melodie üblicherweise gesungenen Texte heraus die entsprechenden Passagen des inhaltlich korrespondierenden Liedes *Herzlich tut mich verlangen* in Gedanken ergänzen und vor dem inneren Ohr mithören. Sämtliche Ebenen der

²⁶⁰ Ebd., S. 131.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Dürr 2000, S. 606.

²⁶³ R. Steiger 2002a, S. 9.

²⁶⁴ Es wären immerhin auch die Streicher, die in der ersten Arie noch pausieren, verfügbar gewesen: Sie agieren dergestalt z. B. in BWV 31/8, wo sie unisono den Choral einspielen.

Musik – das Vokalsolo mit seinem *tatsächlich* erklingenden Text, die Choralweise mit den zu ihr gehörigen, hinzu zu imaginierenden Worten und die Musik der beiden Flöten plus Generalbass – sind je für sich genommen und gleichzeitig auch in ihrem Bezugnehmen aufeinander Bedeutungsträger. Auch das, was die Musik der nicht wortbegabten Flöten zur Gesamtaussage beiträgt, ergibt sich aus dem Zusammenhang: Ganz *unmittelbar* dadurch, dass der Sänger bei seinem Einsetzen dieselben musikalischen Motive aufgreift und textiert; *mittelbar*, weil die gemeinsame Motivik der Gesangsstimme und der Instrumente von Bach aus der Chormelodie gewonnen wurde und damit auch auf den pastoralen Horizont der Lieddichtung rekurriert; und ferner im weiteren Sinne auch noch deshalb, weil die von den Flöten exponierten Motive – vor allem die Seufzer in wohlklingenden Terzen und Sexten – innerhalb der affektbasierten Tonsprache der Barockmusik eine musikalisch-rhetorische Aussageintention haben, die vom Hörer im Zusammenspiel mit der vom Text transportierten Aussage intuitiv erfasst und verstanden werden kann.

Alfred Dürr deutet in seinem oben zitierten Statement zur Kombination von Arie und Choral an, dass die Choralweise objektive Form habe, während die Gesangsmelodie individuell geformt sei; ihr Aufeinandertreffen zeitige eine Kontrastwirkung²⁶⁵. Von diesem Punkt aus denkt der Bielefelder Musikwissenschaftler und Sprachphilosoph Michael Hoyer in seiner ideell weit über BWV 161 hinausreichenden Untersuchung²⁶⁶ ein beträchtliches Stück weiter:

Der rituelle Vollzug der Liturgie, so führt er zunächst aus, sei angewiesen auf die permanente Wiederholung immer gleicher Worte. Unbeschadet der Invarianz der liturgischen Texte jedoch unterliege der Akt des Sprechens auch im Ritus stets der „lebhaft[e] Deklamation“ sowie dem „Naturell und Temperament“²⁶⁷ des jeweils Sprechenden. Durch die im Choralgesang vollzogene Bekleidung der Rede „mit dem Mönchsgewand einer vorgegebenen Melodie“ allerdings werde aus dieser „wesentlich persönlichen“ Rede die „Spur der Person“ getilgt; es werde mit diesem Akt der Entbindung von einem realen Sprecher darüber hinaus auch der Geschichte der „Eingang zur sprachlichen Erscheinung“²⁶⁸ verwehrt. Allerdings, so Hoyer weiter, sei die damit erreichte „Zeitlosigkeit des rituellen Wortes“²⁶⁹ nur Fiktion, denn auch beim Vollzug liturgischer Handlungen pausiere ja Geschichte nicht wirklich. Somit könne ein Choral, indem er Außer-Geschichtlichkeit simuliert, zwar auch nur „Vollender derselben Fiktion von Heiligkeit“ sein, „welche hervorzurufen schon die Ritualisierung des Worts durch Isomorphie und Isotopie

²⁶⁵ Dürr 2000, S. 606.

²⁶⁶ M. Hoyer 1991, S. 309-326.

²⁶⁷ Ebd., S. 309.

²⁶⁸ Ebd.

²⁶⁹ Ebd.

ihrer Veranstaltungen sich bestrebt“²⁷⁰. Immerhin aber sei er in diesem Sinne „Denkmal der göttlichen auf dem Leib der menschlichen Sprache“²⁷¹.

Durch die hierfür verantwortlichen Eigenschaften jedoch ist der hochobjektive Choral laut Hoyer der Musik Bachs denkbar fremd: Bach habe nämlich in seinem ariosen Komponieren „den Gesang zum Bewusstsein dessen, was seine Worte reden“²⁷², erweckt; seine Musik kenne in diesem Sinne gar „den Widerspruch zur Intention der Worte“²⁷³, wodurch aber letztendlich „ihr Einverständnis mit den Worten eine neue Qualität“²⁷⁴ erreiche. Durch dieses „Reflexionsverhältnis der Musik zum Wort“²⁷⁵ habe der ariose Gesang bei Bach ein Höchstmaß an Subjektivität erlangt – und dadurch aber zugleich „die größtmögliche Entfernung zur Subjektivität des Chorals erreicht“²⁷⁶.

Von diesem Standpunkt aus beobachtet Hoyer in den Arien „mit koordiniertem Choral“ das „interferenzlose Auseinandersein von objektivem Choral und subjektiver musikalischer Rede“²⁷⁷. Die „Verbindung von Arie und Choral“ sei „überall von schweren Inkongruenzen gezeichnet“²⁷⁸, und „die ganze Artistik der Satztechnik“ Bachs sei aufgeboten, letztlich „die Unvereinbarkeit des Vereinten zu demonstrieren“²⁷⁹.

Konkret argumentiert Hoyer dann bei seiner Untersuchung der ersten Arie von BWV 161 weitgehend mit denselben musikalischen Fakten, die auch in der hier präsentierten Analyse zu Tage traten, hier aber als Belege für die jeweilige Eigenständigkeit von Arien- und Choralsphäre *im positiven Sinne* bewertet wurden. Anders bei Hoyer: Die nicht auf den ersten Blick zu erkennende Herkunft des Ritornell-Themenkopfes (und damit des initialen Themas auch der Gesangsstimme) aus der ersten Choralzeile hat für ihn die Qualität eines „Vexierbild[es]“, weil hier „der Umriss des bekannten Gegenstands vom Bild eines anderen vollständig aufgesogen und enteignet“²⁸⁰ sei. Die „Bruchstücke des Chorals“, schreibt Hoyer, könnten sich in der neuen Gestalt, die sie auf Arienebene annehmen, „des Zusammenhangs, von dem sie abstammen, nicht mehr erinnern“²⁸¹. Dass die Doppelzeilen des Choralzitats außer in der ersten gemeinsamen Kadenz an keiner weiteren Stelle mehr mit den Abschnitten der Gesangspartie kongruent

²⁷⁰ Ebd., S. 311.

²⁷¹ Ebd.

²⁷² Ebd., S. 312.

²⁷³ Ebd., S. 313.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd.

²⁷⁷ Ebd., S. 319.

²⁷⁸ Ebd., S. 320.

²⁷⁹ Ebd.

²⁸⁰ Ebd., S. 321

²⁸¹ Ebd.

gehen, weil sie niemals mit der Gesangsstimme zusammen beginnen oder enden, wertet Hoyer als Beleg für die prinzipielle Heterogenität von Arie und Choral²⁸². Darin, dass auch „die Harmonik des Satzes der Arie verpflichtet und dem Choral abgewandt ist“²⁸³, erblickt Hoyer eine „Mißachtung, welche der Ariensatz den Belangen des Chorals entgegenträgt“²⁸⁴. In diesem Zusammenhang beklagt Hoyer auch: „die Wiederholung des ersten Liedstollens (...) gerät wie durch Unstern in eine harmonische Umgebung, deren Fremde die unverändert bleibende Melodie sich selber unkenntlich macht“²⁸⁵.

Gerade letzteres Urteil ist nur schwer mitvollziehbar. Die Technik des variierten Stollens ist ja, dies zeigt Russell Stinson²⁸⁶, bis in Bachs Weimarer Jahre in vielen Choralbearbeitungen anzutreffen – auch in Orgelchorälen wie z. B. demjenigen über *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727). Da dort keine äußeren Zwänge gattungsübergreifenden Kombinieren-Müssens zu dieser Maßnahme zwingen, darf man annehmen, dass Bach seine harmonisch-satztechnische Kreativität beim Variieren von Liedstollen-Wiederholungen ganz freiwillig eingesetzt hat, um die vertraute Melodie beim Repetieren noch einmal in ein anderes Licht zu tauchen. Genau dies ist ja auch im vorliegenden Fall zu beobachten: Gerade die *Variierung* der Wiederholung bringt hier auf dem Wege der Steigerung satztechnischer Dichte und Raffinesse eine *Intensivierung* des Miteinanders von Arienkantilene bzw. Arienmotivik und Choral mit sich, und auch die dabei entstehende Harmonik können wir nicht als dem Choral fremd erkennen.

Interessant ist schließlich das Fazit, dass Hoyer am Ende seiner Untersuchung aus seinen umfassenden Beobachtungen bzw. der Deutung derselben zieht:

„Daß die Komposition im Choral ein Moment enthält, an welches die Allheitskategorie kompositorischer Gestaltung nicht heranreicht, ist Spiegelbild des Innewerdens, bei dem das zur Bedingung alles Wirklichen sich setzende Subjekt sich einer Wirklichkeit Gottes entsinnt, die außerhalb seiner sich zuträgt“²⁸⁷.

²⁸² Es sei an Konrad Kleks Deutung des unabhängigen Verlaufs der beiden Ebenen erinnert: Er sieht den Choral in seiner Entbundenheit vom übrigen Geschehen als „Symbol für fluides, auf die Zukunft gerichtetes Verlangen“ (Klek 2017, S. 100).

²⁸³ M. Hoyer 1991, S. 325.

²⁸⁴ Ebd.

²⁸⁵ Ebd.

²⁸⁶ Vgl. Stinson 2012, S. 30-39.

²⁸⁷ M. Hoyer 1991, S. 326.

6.6 *Intention und seelsorgliche Wirkung des Choraleinbaus*

Die Beobachtungen, die an der betreffenden Musik aus BWV 161 im Rahmen dieser Studie gemacht werden konnten, unterscheiden sich, wie schon gesagt, zumindest in Teilen gar nicht so sehr von denen, die auch Hoyer machte. Unterschiedliche Sichtweisen ergeben sich aber bei der *Deutung* dieser Fakten. Dass Bach beim Eingliedern einer älteren Chormelodie in eine moderne Arie zwei sehr unterschiedliche, ja durchaus auch heterogene musikalische Instanzen zusammenzufassen hat, ist evident. Dass seine diesbezüglichen Bemühungen unter Auferbieten seiner ganzen kontrapunktischen Kunst letztendlich aber den Zweck verfolgen sollten, die unüberwindliche Distanz der beiden Instanzen geradezu zu *exponieren* (Hoyer spricht von der „systematische[n] Dissimilation von Arie und Choral, welche die Komposition Bachs betreibt“²⁸⁸), scheint allein schon vor dem Hintergrund der kirchenmusikalischen Praxis widersinnig:

Freilich verkörperten die altherwürdigen Choräle – *Herzlich tut mich verlangen* hatte sich zu Bachs Zeit sowohl textlich wie auch melodisch schon mehr als 100 Jahre in Gebrauch gehalten – seit jeher den objektiven bzw. verobjektivierten Teil der *Praxis pietatis* einer Gemeinde. Aber dabei bleibt es im Laufe einer lebenslangen Singe- und Lesepraxis nicht, wie etwa der Theologe Patrice Veit anschaulich darstellt:

„Bücher und Gesangbücher prägen sich durch wiederholtes Lesen oder Singen schließlich tief in das Gedächtnis ein, werden von der Person gleichsam ‚einverleibt‘, internalisiert. Texte, die auf diese Weise an- und aufgenommen wurden, führen zu einer tiefen Verinnerlichung. [...] Zahlreiche Spuren der Aneignung sind noch heute in vielen erhaltenen Gesangbüchern[n] zu finden: unterstrichene Stellen oder Verse, denen die Vorliebe des/der Verstorbenen galt, und die, so markiert und herausgehoben, leicht zum Gebrauch als Gebet wiedergefunden werden konnten; persönliche Gedanken, die am Rande des Textes notiert wurden.“²⁸⁹

In diesem Sinne oder analog zum oben Gesagten erfahren Kirchenlieder und Liedstrophen auch im Schaffen Bachs ein hohes Maß an Individualisierung eben dadurch, dass Bach ein und dieselbe Melodie immer wieder neu harmonisiert und satztechnisch je nach Aussagebedarf neu

²⁸⁸ Ebd., S. 321.

²⁸⁹ Veit 1995, S. 332.

einkleidet²⁹⁰. Und immerhin konnten Choralstrophen oder Chormelodien, die als wesentliche Bezugspunkte religiöser Bildung und Praxis die Menschen der Barockzeit ein Leben lang begleiteten, auch Eingang finden in ein so intimes persönliches Geschehen wie die Begegnung mit Gott im Moment des Todes, die Bach in BWV 106 unter Hinzuziehung mehrerer Choräle musikalisch versinnbildlichte. Die Hörer von Kantaten, Passionen und Oratorien wurden gerade durch die eingestreuten Kirchenliedstrophen, selbst wenn diese hier stellvertretend für die Gemeinde vom Chor gesungen wurden, jeweils als Individuen angesprochen und auf Basis ihrer persönlichen Glaubenshaltung, ihrer persönlichen Glaubenspraxis ins musikalisch versinnbildlichte Geschehen einbezogen.

Die melodische Ausgestaltung arioser Kantilenen konnte, zumal unter den unvergleichlich kreativen Händen von Bach, zwar mit musikalischen Mitteln ein hohes Maß an subjektiver Varianz transportieren. Gleichzeitig aber waren die zu vertonenden Texte, mit denen Bach gewissenhaft umging, als (genau wie die Choralstrophen) letztendlich auf Bibelwort basierende Gebrauchslyrik Bestandteil eines dichten Netzwerkes konkordanter Bibel-Lese, das den Glaubenshorizont der Menschen seinerzeit sowohl in der Liturgie wie auch in der heimischen Andacht quasi als „geschlossenes System“ prägte und leitete.

So ist das Kombinieren von Choral und Arie eine inkludierende Maßnahme mit dem Zweck der möglichst vielschichtigen und damit von den Adressaten breit erfassbaren Vermittlung der Glaubensinhalte.

Dass es in Bachs Selbstverständnis als Kirchenmusiker über diesen praxisbezogenen Handlungsansatz hinaus noch eine weitere Reflexionsebene gegeben haben könnte, auf der er sich der von Hoyer dargelegten Gegensätzlichkeit von arioser Stilistik und Choral so weitgehend bewusst wurde und Rechenschaft ablegte, dass er daraufhin sein ganzes kompositorisches Können in den Dienst einer absichtlichen Exposition der Unvereinbarkeit dieser beiden Sphären der musikalischen Wirklichkeit zu stellen bereit war, muss hingegen bezweifelt werden. Konnte sich Bach wirklich als „zur Bedingung alles Wirklichen sich setzende[s] Subjekt“ verstanden haben, das sich anlässlich des Komponierens unter Einbeziehung traditioneller musikalischer Materialien „einer Wirklichkeit Gottes entsinnt, die außerhalb seiner sich zuträgt“²⁹¹?

Das ist vor dem Hintergrund all dessen, was über Bachs Weltbild bekannt ist, mehr als unwahrscheinlich. Vielmehr ist Bachs kompositorisch überaus gekonnte Kombination von Arie

²⁹⁰ Man denke, um nur ein Beispiel zu nennen, etwa an die beiden Strophen von Johann Heermans *Herzliebster Jesu*, die in Bachs Johannespassion so individuell dem Text entsprechend gesetzt sind, dass sie beim Durchhören der Passion trotz prinzipiell gleicher Melodie gar nicht ohne weiteres als zum selben Lied gehörig identifiziert werden.

²⁹¹ M. Hoyer 1991, S. 326.

und Choral, im Zuge derer trotz simultaner Darbietung beide Instanzen ihre Eigenständigkeit nicht vollkommen aufgeben müssen, ganz „einfältig“ als überaus geglückte Bewältigung einer musikalisch-pastoralen Herausforderung zu würdigen. Arie und Choral neigen sich im Dienste einer gemeinsamen, höheren Aussage einander zu, ohne dabei ihrer Identität verlustig zu gehen. Eher verdoppeln sie ihre Kräfte und verursachen so das „hermeneutische Plus“²⁹², das Renate Steiger in Bachs Musik so oft beobachtet hat: Das Ganze zerfällt nicht in seine Einzelteile, sondern ist auf einer höheren Ebene definitiv mehr als diese.

²⁹² R. Steiger 2002a, S. 9.

7 *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 – Eine Choralbearbeitung im Umfeld des Orgelbüchleins

7.1 *Bachs „Orgelbüchlein“ als Dokument seiner frühen Beschäftigung mit Chorälen an der Orgel*

Bachs intensive Auseinandersetzung mit dem protestantischen Kirchenlied als Gegenstand unterschiedlichster Arten der Bearbeitung hat schon vor seiner Weimarer Zeit begonnen. Neben zahlreichen frühen Orgelbearbeitungen legen auch Kantatensätze davon Zeugnis ab, so u. a. innerhalb der Kantate BWV 71, die bereits Gegenstand der Betrachtung war. In den Weimarer Jahren setzte Bach das Experimentieren mit Chormelodien in unterschiedlichen satztechnischen Umfeldern fort – dies dokumentieren z. B. neben den oben erwähnten sieben *Arien* mit Choraleinbau in den Weimarer Kantaten auch einige *Choralchorsätze* ungewöhnlicheren Formats in den überlieferten Gottesdienstmusiken aus dieser Zeit sowie selbstverständlich die darin vorfindlichen *Schlusschoräle* in *simplice stylo*, denen Bach in Weimar häufig durch instrumentale Überstimmen besonderen Reiz verlieh.

Im Zuge seines Choral-Engagements begann Bach, die für das liturgische Orgelspiel unmittelbar zweckdienliche Aufbereitung von Chorälen als Choralvorspiele zu systematisieren. Hierfür steht die unter dem Namen *Orgelbüchlein* bekannt gewordene Sammlung von insgesamt 45 Choralvorspielen²⁹³ über seinerzeit gängige Gemeindelieder; diese Sammlung war ursprünglich, so beweist es das mit ausgeschriebenen Choraltiteln vorformatierte Autograph, auf insgesamt 164 Stücke angelegt und hätte somit bei Vervollständigung, wie Sven Hiemke aufzählt,

„offenbar Bearbeitungen zu allen gebräuchlichen Cantus firmi enthalten – von Advent bis Pfingsten, von den Katechismusgesängen über die Kasual- bis zu diversen Anhangsliedern“²⁹⁴

enthalten.

Noch stärker als bei den Kantaten fällt freilich beim Orgelrepertoire der Verlust einstmals real existenter Elaborate ins Gewicht: Ohne Zweifel ist eine nicht geringe Zahl von Kantaten durch

²⁹³ BWV 599-644, NBA IV, 1 (Hrsg. Heinz Löhlein).

²⁹⁴ Hiemke 2007, S. 14.

Verschwinden des Notenmaterials verloren gegangen²⁹⁵. Beim Orgelrepertoire aber kommt zum Ausfall eventueller schriftlicher Quellen außerdem noch der ungleich größere gewissermaßen ideelle Verlust jener zahllosen Improvisationen hinzu, die Bach – ähnlich wie auch die meisten seiner bedeutenden Zeitgenossen, die in der Liturgie vorwiegend extemporiert haben²⁹⁶ – überhaupt niemals verschriftlicht hat.

Indes verweist die Entstehungsgeschichte des *Orgelbüchleins*, soweit sie sich rekonstruieren lässt, auf ebendiese Improvisationspraxis, denn obgleich es bisher nicht gelungen ist, die Eintragungen ins *Orgelbüchlein* exakt zu datieren, weiß man doch sicher, dass Bach die einzelnen Stücke sukzessive über einen längeren Zeitraum hinweg niedergeschrieben hat – zumindest teilweise wohl direkt im Anschluss an entsprechende „Improvisationserfolge“ während seiner liturgischen Organistentätigkeit in den Weimarer Gottesdiensten²⁹⁷.

Unbeschadet der Tatsache, dass das Projekt *Orgelbüchlein* bei weitem nicht vollständig zur Umsetzung gelangte und obwohl die vorhandene Sammlung nicht das Ergebnis einer vorwiegend am Schreibtisch erledigten Konstruktionsarbeit darstellt, sondern vielmehr auf Papier festgehaltene und im Zuge der Niederschrift vervollkommnete Improvisationsleistungen widerspiegelt, präsentiert sich das Repertoire dieser Sammlung doch kompositorisch klar durchstrukturiert und hinsichtlich der formalen Anlage konsequent durchdacht. Nur deshalb ist es heute möglich und sinnvoll, mit Blick auf einen großen Teil der enthaltenen Choralvorspiele von einem „Orgelbüchlein-Typus“ zu sprechen und den verbleibenden kleineren Rest der Stücke wiederum in die beiden Typen „kolorierter Choral“ und „Choralkanon“ zu untergliedern, gleichzeitig aber zu konstatieren:

„Relativiert wird diese Typisierung allerdings durch die frappierende Fülle von Varianten, die jedem einzelnen Orgelchoral sein individuelles Profil geben“.²⁹⁸

Faszinierende Vielfalt ereignet sich also innerhalb der Grenzen einheitlicher Grundparameter, zu denen u. a. das weitestgehend durchgehaltene Prinzip der Führung der Choralmelodie in der obersten Stimme des Satzes ebenso gehört wie die nur einmalige Durchführung der Melodie meistens ohne Zeilenzwischenspiele.

²⁹⁵ Vgl. hierzu Dürr 2000, S. 61-66.

²⁹⁶ Vgl. hierzu Hiemke 2007, S. 54.

²⁹⁷ Vgl. hierzu Hiemke 2007, S. 36-48.

²⁹⁸ Hiemke 2007, S. 12f.

7.2 Verortung von BWV 727 im Umfeld des „Orgelbüchleins“

Unter Zuhilfenahme u. a. dieser Parameter lassen sich auch einige weitere Choralvorspiele der Weimarer Zeit, die keinen Eingang ins *Orgelbüchlein* gefunden haben, typologisch zumindest in dessen Nähe verorten. Zu diesen Choralvorspielen gehört auch *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727). Bach hat diesen Choraltitel im Autograph des Orgelbüchleins allerdings gar nicht notiert, hat also dieses Lied als solches gar nicht für die Sammlung vorgesehen. Geplant war hingegen ein Vorspiel über das melodisch identische Psalmlied *Ach Herr, mich armen Sünder*. Dieses wäre vor dem Hintergrund der Unterschiedlichkeit der beiden Liedtexte aber sicherlich musikalisch anders ausgefallen als das Choralvorspiel BWV 727; daher ist klar, dass der mit *Herzlich tut mich verlangen* betitelte Satz BWV 727, wenngleich wohl in die (frühere) Weimarer Zeit zu datieren²⁹⁹, definitiv weder unter diesem noch etwa unter einem anderen Titel (*Ach Herr, mich armen Sünder*) für das *Orgelbüchlein* vorgesehen war.

Dessen unbeschadet weist BWV 727 Stilmerkmale auf, die das Stück der Satz-Idee nach zumindest deutlich in die Nähe der *Orgelbüchlein*-Choräle rücken: *Herzlich tut mich verlangen* korreliert strukturell in wichtigen Punkten mit der im *Orgelbüchlein* sehr kleinen Gruppe der „kolorierten Choräle“, insbesondere mit *O Mensch, beweine deine Sünde groß* (BWV 622)³⁰⁰. Die Melodie wird auf einem eigenen Manual mit Soloregistrierung gespielt, der Begleitsatz partizipiert teilweise am melodischen Material der Solostimme, ist allerdings motivisch bei weitem nicht so konsequent durchstrukturiert wie in jener großen Zahl von *Orgelbüchlein*-Chorälen (diejenigen des „*Orgelbüchlein*-Typs“), die mit einem omnipräsent in den Unterstimmen verarbeiteten ostinaten Motiv operieren.

BWV 727 ist die einzige Komposition aus dem Orgel-Solo-Repertoire Bachs, die für die Fragestellung dieser Arbeit uneingeschränkt von Interesse ist. Das über dieselbe Melodie komponierte Choralvorspiel *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742), als dessen Urheber Bach zumindest nicht ausgeschlossen wird, wirft hinsichtlich ihrer Authentizität letztendlich zu viele Fragen auf, weshalb es erst am Ende dieser Arbeit in Augenschein genommen wird. Im Fokus steht daher zunächst BWV 727, das es trotz seiner *Orgelbüchlein*-Nähe zwar nicht zu einer *Orgelbüchlein*-Zugehörigkeit brachte, aber dennoch innerhalb der Gesamtheit der in dieser Studie angestellten Überlegungen ein wertvoller Mosaikstein ist.

²⁹⁹ Hierin ist sich die Fachliteratur einig; vgl. z. B. Zehnder 2009, S. 325 oder Williams 1980, S. 270-272.

³⁰⁰ So auch Williams 1980, S. 271.

7.3 BWV 727 im Vergleich mit der Harmonik von Bachs Choralsätzen über dieselbe Melodie

Peter Williams konstatiert, das Choralvorspiel BWV 727 sei:

„a harmonized chorale for organ without ‚independent‘ musical devices, lying somewhere between simple four-part-harmonies and *Orgelbüchlein* style, though nearer the latter.“³⁰¹

Dieser mit leicht abwertender Beurteilung gelegten Spur folgend, sei zunächst ein Blick auf die Harmonik geworfen: Wenn es tatsächlich eine gewisse Nähe zum einfachen vierstimmigen Choral-Arrangement gibt³⁰², dann eröffnen die dem Typus des Orgel-Begleitsatzes zumindest benachbarten Vokal-Sätze über dieselbe Melodie, die Bach geschaffen hat, womöglich einen Horizont, vor dem man die Spezifika vor allem der *harmonischen* Ausgestaltung der Choral-melodie in BWV 727 mit Erkenntnisgewinn einschätzen kann³⁰³.

Zum Vergleich stehen bei Bach folgende Choralsätze zur Verfügung:

- „Der Leib zwar in der Erden“, BWV 161/6 (Strophe 4 von *Herzlich tut mich verlangen*)
- „Und ob gleich alle Teufel“, BWV 153/5 (Strophe 5 von *Befiehl du deine Wege*)
- „Ehr sei ins Himmelsthron“, BWV 135/6 (Strophe 6 von *Ach Herr, mich armen Sünder*)
- „Erkenne mich, mein Hüter“, BWV 244/15 (*Matthäus-Passion*; Strophe 5 von *O Haupt voll Blut und Wunden*)
- („Ich will hier bei dir stehen“, BWV 244/17 – tongenaue Transposition von 244/15; Strophe 6 von *O Haupt voll Blut und Wunden*)
- „Befiehl du deine Wege“, BWV 244/44
- *O Haupt voll Blut und Wunden*, BWV 244/54

³⁰¹ Williams 1980, S. 271.

³⁰² Williams Beschreibung ignoriert die Tatsache, dass eine choralsatzähnliche Struktur zwar der Ausgangspunkt ist, dass von hier aus aber eine erhebliche Weiterentwicklung stattfindet. Hermann Keller formulierte das so: „Mit einer fast unmerklichen Bewegung und Belebung des schlichten vierstimmigen Satzes fangen die Stimmen zu sprechen an, atmen die Pausen; erst in der letzten Zeile („O Jesu, komm nur bald“) wird der Ausdruck drängender, bestimmter“. (Keller 1948, S. 166f.).

³⁰³ U. a. weist auch Elmar Seidel darauf hin, dass die „Gattung Kantionalsatz auch in Bachs *Orgelbüchlein*“ nachwirkt; entsprechend führt er für zwei Choralvorspiele, darunter *O Mensch, beweine dein Sünde groß* BWV 622, eine „Reduktionsanalyse“ durch, die zu einem „schlichten“ vierstimmigen Satz führt und den Vergleich mit anderen Sätzen ermöglicht (vgl. Seidel 1998, S. 78-97 (Textband) bzw. S. 136-170 (Notenband)).

- „Wenn ich einmal soll scheiden“, BWV 244/62 (Strophe 9 von *O Haupt voll Blut und Wunden*)
- „Wie soll ich dich empfangen“, BWV 248/5 (*Weihnachts-Oratorium*)
- „Befiehl du deine Wege“, BWV 270
- „Befiehl du deine Wege“, BWV 271³⁰⁴

Zehn verschiedene Choralsätze also, die harmonisch teils sehr individuell gestaltet sind. Hinzuzählen könnte man ferner BWV 248/64, den Schlusssatz der sechsten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*, der einen vierstimmigen Choralatz über dieselbe Melodie („Nun seid ihr wohl gerochen“) zeilenweise in ein Instrumental-Concerto eingebaut präsentiert.

Erstes Ziel der vergleichenden Betrachtung soll sein, die harmonische Gestaltung von BWV 727 hinsichtlich ihrer eventuellen Besonderheiten zu beurteilen; außerdem gewinnt man auf diesem Wege einen ersten größeren Überblick über Bachs harmonische Ansätze beim Vertonen der Haßlerschen Melodie. Hierbei sei an dieser Stelle zunächst ganz bewusst ausgeblendet, dass Bachs Vokalsätze über die Liedmelodie jeweils auf einzelne Strophen von sechs verschiedenen Kirchenliedtexten komponiert sind, auf deren spezielle Aussagen sie vermutlich wenigstens punktuell Bezug nehmen. Ignoriert seien ferner auch die Werkzusammenhänge, in denen sie jeweils stehen (Kantaten, *Weihnachts-Oratorium*, *Matthäus-Passion*) sowie auch die breite Streuung der Entstehungsdaten: Das Choralvorspiel BWV 727 ist sicherlich eine von Bachs frühesten, wenn nicht gar seine früheste erhaltene Bearbeitung dieser Liedmelodie; der Satz aus der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* stammt dagegen vermutlich aus dem Jahr 1734, und die beiden außerhalb von Werkzusammenhängen unter dem Titel *Befiehl du deine Wege* überlieferten Sätze (BWV 270 und 271) lassen sich gar nicht näher datieren. Der Vergleich mit all diesen Sätzen soll zunächst nur aufweisen, welches Spektrum an Möglichkeiten der harmonischen Ausdeutung Bach zur Anwendung brachte, welche harmonischen Wendungen in BWV 727 vielleicht singulär auftauchen und welche sich womöglich anhand der Verwandtschaft mit ähnlichen Wendungen in textierten Choralsätzen hinsichtlich einer eventuell intendierten (gemeinsamen) Aussage deuten lassen könnten.

³⁰⁴ Die Betitelung der beiden Choralsätze BWV 270 und 271 sollte eher mit Vorsicht betrachtet werden, denn in der „Sammlung Dietel“ (NBA Serie III, Bd. 2/1), in der sie enthalten sind, findet sich auch *Nun seid ihr wohl gerochen*, der Schlusschoral des *Weihnachts-Oratoriums*, ohne seinen konzertanten Orchestersatz unter dem Titel *Ach Herr, mich armen Sünder*. Weil sich BWV 270 und 271 keiner überlieferten Kantate zuordnen lassen, ist nicht überprüfbar, ob sie unter ihrem richtigen Titel in die Sammlung gelangt sind.



Abb. 44: Choralvorspiel „Herzlich tut mich verlangen“ BWV 727

Grundsätzlich kann ja die Melodie Haßlers in harmonischer Hinsicht entweder im *phrygischen* oder im *ionischen* Gewand erscheinen³⁰⁵; außerdem ist auch ein *äolischer* harmonisierter Beginn gebräuchlich. Die *ionische* Deutung ist bekanntlich die historisch ältere, weil sie zunächst von Haßler selbst, der das Lied in F-Dur (beginnend mit dem Melodieton A) setzte, im originalen Liedsatz zur Anwendung kam.

Merkmal für ein *phrygisches* Ende der letzten Choralzeile ist (unbeschadet aller mehrschrittigen Ausharmonisierungen des Schlusstons nach Art einer *Clausula dissecta acquiescens*, wie sie auch in BWV 727 vorzufinden ist) die lediglich oktaversetzte Gleichheit zwischen finalen Melodie- und Basston, die bei einem Melodiebeginn des Liedes auf E (in dieser Lage ist die Hälfte

³⁰⁵ Hill gibt einen ausführlichen Überblick über die diesbezügliche Vertonungsgeschichte (vgl. Hill 1994).

der Choralsätze Bachs notiert) eine E-Dur-Harmonie, bei einer von Fis ausgehenden Notation (so auch in BWV 727) eine Fis-Dur-Harmonie als Schlussakkord mit sich bringt. Das Merkmal für einen ionischen Schluss ist hingegen, dass der letzte Melodieton des Chorals zur Terz des finalen Durakkords wird.

Für die Harmonisierung des Choralbeginns gilt prinzipiell dasselbe, aber es gibt hier, wie erwähnt, sogar eine dritte Möglichkeit: Der erste Melodieton kann nicht nur Grundton oder Terz, sondern auch Quint des ersten Akkordes sein; alle drei Versionen begegnen in Bachs Vertonungen. Die Variante mit dem ersten Melodieton als Quinte im initialen (Moll-)Akkord kommt bei Bach viermal vor; sie kann sowohl mit einem *ionischen* Liedschluss (nur in einem Fall: *O Haupt voll Blut und Wunden* aus der *Matthäuspassion*) oder mit einem *phrygischen* Liedschluss kombiniert sein.

Interessanterweise findet sich die (oktavversetzte) Gleichheit von erstem Melodie- und Basston, die Ausgangspunkt einer *phrygischen* Deutung der Choralweise ist, bei den aufgeführten Liedsätzen lediglich in zwei von zehn Fällen vor: Im Schlusschoral von BWV 161 und in der Strophe „Wie soll ich dich empfangen“ aus der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*³⁰⁶. Für einen solchen *phrygischen* Beginn entschied sich Bach darüber hinaus nur bei der Vertonung des ersten Liedstollens im Choralvorspiel BWV 727.

In den genannten beiden *phrygisch* beginnenden Chorsätzen führte Bach die Basslinie vom ersten Ton ausgehend stufenmelodisch nach oben – unbeschadet der einmaligen Oktavbrechung innerhalb dieser ascendierenden Linie in BWV 161/6 und im hier nicht abgedruckten Instrumentalbass von BWV 248/5 (beide Maßnahmen zur Vermeidung der Unterschreitung des Basses durch den Tenor):

BWV 161/6:

Der Leib zwar in der Er - den von Wür-mern wird ver - zehrt,
 doch auf - er - weckt soll wer - den, durch Chri-stum schön ver - klärt,
 Der Leib zwar in der Er - den von Wür - mern wird ver - zehrt,
 doch auf - er - weckt soll wer - den, durch Chri - stum schön ver - klärt,

Abb. 45: Beginn des Choralatzes BWV 161/6

³⁰⁶ Der Schlusschoral BWV 153/5 ist ein Sonderfall: Er startet zwar auch mit E-Dur, hier aber gesetzt als Sekundakkord mit D im Bass.

BWV 248/5:

Wie soll ich dich emp-fan-gen und wie be-gegn' ich dir?
 O al-ler Welt Ver-lan-gen, o mei-ner See-len Zier!

Wie soll ich dich emp-fan-gen und wie be-gegn' ich dir?
 O al-ler Welt Ver-lan-gen, o mei-ner See-len Zier!

Wie soll ich dich emp-fan-gen und wie be-gegn' ich dir?
 O al-ler Welt Ver-lan-gen, o mei-ner See-len Zier!

Abb. 46: Beginn des Choralsatzes BWV 248/5

Im Choralvorspiel BWV 727 verfährt Bach nach gleichfalls *phrygischem* Beginn jedoch anders (s. oben im Notenbeispiel): Der Bass bleibt nach dem initialen Halbtonschritt aufwärts kurzzeitig auf seinem zweiten Ton hängen, wodurch im Zusammenspiel mit den fortschreitenden Oberstimmen ein Sekundakkord über dem Basston G entsteht; dieser muss sich dann satztechnisch korrekt nach unten auflösen, wodurch der Bass zwangsläufig die Richtung ändert eine stufenmelodisch absteigende Bewegung beginnt.

Der *phrygische* Satzbeginn, der besonders weich klingt und (u. a. auch aufgrund des mit ihm einhergehenden Halbtonschrittes aufwärts am Beginn der Basslinie) beinahe den Charakter einer Rückung hat, kommt, wie erwähnt, bei Bach nur in obigen beiden Chorsätzen und eben in BWV 727 zur Anwendung. Aber ganz exakt genauso wie im Choralvorspiel begegnet er auch in keinem der beiden Choralsätze: BWV 161/6 hat zwar mit BWV 727 die Septimvorhaltsbildung auf der Zählzeit eins des ersten Volltaktes gemeinsam, startet aber mit einem Mollakkord, dessen klangfarbliche Kühle mit der Grabes-Imagination („Der Leib zwar in der Erden / von Würmen wird verzehrt“) korrespondiert. In BWV 248/5 hingegen gelingt es Bach mit einem stimmführungstechnischen Kunstgriff, nach einem E-Dur-Beginn in einen reinen F-Dur-Akkord hinaufzurücken, ohne dass dabei Parallelen entstehen – hier ist der Rückungscharakter dieser phrygischen Anfangsendung in reinsten Form zu erleben.

Ein nächster Punkt, an dem sich BWV 727 von fast allen vokalen Sätzen über dieselbe Melodie unterscheidet, ist das Ende des ersten Stollens mit seinen weiterschreitenden Mittelstimmen (T. 4): Nur BWV 161/6 bringt ebenfalls eine mehrgliedrige Ausharmonisierung (*Clausula dissecta acquiescens*) des letzten Melodietons der zweiten Choralzeile, allerdings mit anderen Harmonien als im Choralvorspiel, wie oben im Beispiel zu sehen; alle übrigen vokalen Sätze stehen an dieser Stelle drei Viertelschläge lang auf einem Akkord. BWV 161/6 ist der einzige Vokalsatz mit instrumentaler Überstimme (im obigen Beispiel nicht wiedergegeben), die auch über

dem Schlusston des Stollens nicht ruht; diese zusätzliche Figurierung rückt den Satz in Richtung einer freieren Bearbeitung und bedingt in diesem Sinne auch das Fortschreiten der Harmonik am Ende der Choralzeile. Im Choralvorspiel dagegen ist das Voranschreiten der Harmonik auf dem Schlusston allein Sache der begleitenden Unterstimmen.

In BWV 727 schließt sich nun eine auskomponierte Stollen-Wiederholung an³⁰⁷. Der variierte Stollen ist in Bachs zehn Vokalsätzen über die Liedmelodie ohne Pendant: In ihnen wird, ganz in alter Kantionalsatz-Tradition, der Stollen per Wiederholungszeichen mit neuem Text zu derselben Musik repetiert. Im Choralvorspiel geht Bach in der variierten Wiederholung sowohl harmonisch wie auch stimmführungstechnisch ganz neue Wege und nutzt sie somit zur Erweiterung des Ausdrucksspektrums. Über einer markanten Führung der Bassstimme (die weiter unten beim Blick auf die Figurierung des Satzes noch einmal Gegenstand der Beschäftigung sein wird) ergibt sich eine Harmonienfolge, die in T. 5, ausgehend von G-Dur, zunächst H-Dur (über Dis), dann e-Moll und schließlich Fis-Dur (über Ais) passiert, um zur Stollenmitte (T. 6) wiederum in eine phrygische Kadenz nach Fis zu münden, die hier aber harmonisch nicht zur Ruhe kommt, sondern unter permanenter Septimakkord- bzw. Quartvorhaltsspannung nahtlos in die nächste Choralzeile zieht; die komplette Harmonisierung der Takte 5 und 6 mit ihren *Saltus duriusculi* im Bass und der darüber entstehenden Harmonienfolge kommt weder im Ganzen noch im Detail in irgendeinem der zehn Vokalsätze vor. Auch die Stollenwiederholung endet dann nicht mit einem ruhenden Akkord, sondern mit einer Mittelstimmenbewegung zwischen liegendem Sopran- und Basston – allerdings mit einer harmonisch weniger spannungsreichen als am Schluss des ersten Stollens.

Der Abgesang beginnt in T. 9 mit Auftakt mit einer Harmonik bzw. Stimmführung, die nur in BWV 244/62 wieder so ähnlich begegnet, dort mit der Textzeile „Wenn mir am allerbängsten“:

BWV 244/62:

5

Abb. 47: Choralsatz BWV 244/6, Beginn des Abgesangs

³⁰⁷ Für die Choralvorspiele der Weimarer Zeit ist dies nicht ungewöhnlich, wie Stinson zeigt (vgl. Stinson 2012, S. 30-39).

Der Tritonussprung in der Bassstimme leitet im *Matthäus-Passion*-Choral, ganz dem Text entsprechend, eine markante harmonische Zuspitzung ein, die sich auch noch in die nächste Choralzeile hinein fortsetzt. In BWV 727 dagegen konsolidiert sich die Harmonik zunächst sofort wieder spürbar durch Ansteuerung einer kraftvollen Kadenz nach D-Dur (über dessen IV. und V. Stufe) zum Ende der Choralzeile hin.

In der anschließenden sechsten Choralzeile allerdings verschärft sich das harmonische Geschehen erneut maßgeblich: Die hervorstechende Folge von G-Dur, a-Moll-Sextakkord, H-Dur-Quintsextakkord (letztere verbunden durch einen verminderten Septimsprung abwärts im Bass) und e-Moll (T. 11) findet sich so nur noch in BWV 153/5 (wo es im Text um den finalen Sieg des göttlichen Heilshandelns über die Machenschaften des Teufels geht):

BWV 153/5:

11

und was er ha-ben will,

und was er ha-ben will,

und was er ha-ben will,

und was er ha-ben will,

Abb. 48: Choralsatz BWV 153/5, sechste Zeile

Im Choralvorspiel ist der Satz u. a. durch die permanent in Achteln springende Bassstimme noch deutlich stärker in Bewegung als im Choral aus BWV 153. Harmonisch singulär präsentiert sich in BWV 727 aber wiederum das Ende dieser Choralzeile (T. 12) auf einem Fis-Dur-Quintsextakkord, dessen Basston Ais erneut durch einen verminderten Septimsprung erreicht wird; zwar bleibt die Harmonik auch auf diesem Zeilenschlusston nicht stehen, sondern löst sich auf Zählzeit drei nach h-Moll – aber die Wirkung des lange präsenten Fis-Dur-Quintsextakords ist doch eine sehr starke.

Nur in BWV 727 allein tritt des Weiteren auch noch die spezielle Harmonisierung der siebten Liedzeile (Takte 13/14) auf: Die von h-Moll aus konsequent aufwärts steigende Basslinie, die mit dem am Taktende eingeschobenen chromatischen Ton Dis noch einen halbverminderten Vierklang (Dis-Fis-A-Cis) provoziert, kommt sonst in keinem der zehn Vokalsätze vor.

Und schließlich erinnert die Harmonisierung der achten und letzten Choralzeile mit ihrer in T. 15 Mitte beginnenden chromatisch ansteigenden Basslinie, die dann in eine spannungsreiche

Kadenzierung nach Fis-Dur mündet, ansatzweise an den Schluss des Choralsatzes BWV 161/6, wo es an dieser Stelle heißt: „Was schadt mir denn der Tod?“:

BWV 161/6: 15

Was schadt mir denn der Tod?

Was schadt mir denn der Tod 2

Was schadt mir denn der Tod 2

Was schadt mir denn der Tod 2

Abb. 49: Choralsatz BWV 161/6, achte Zeile

Soweit die Betrachtung von BWV 727 im Blick auf die dort von Bach angewandte Harmonik, die sich an einigen Stellen als singulär im Vergleich mit den zehn überlieferten Vokalsätzen herausstellte. Ehe nun aber der Versuch unternommen wird, aus der teils markanten Harmonik des Choralvorspiels Schlüsse zu ziehen, sei noch die figurative Ebene des Satzes betrachtet.

7.4 Die Ausgestaltung des *Cantus firmus* in BWV 727

Eine klare Differenz zwischen BWV 727 und den zum Vergleich herangezogenen Vokalsätzen insgesamt besteht grundsätzlich in der Kolorierung der Oberstimme des Choralvorspiels, die so in den Chorälen *in simplice stylo* naturgemäß nicht vorkommen kann. Sie ist in BWV 727 neben der expressiven Harmonik ein wirkungsvolles Mittel zur Steigerung des Ausdrucks und hat auch Folgen für die Figurierung der Mittelstimmen.

Die Kolorierung des *Cantus firmus* in BWV 727 ist, verglichen mit ähnlichen diminutionsbasiert verzierten Solostimmen (z. B. in BWV 622 *O Mensch, beweine dein Sünde groß*) auf den ersten Blick nicht außergewöhnlich reichhaltig und auch nicht besonders abwechslungsreich. Sie speist sich motivisch vor allem aus einer auf- oder absteigenden Dreitonfigur in Sechzehntelnoten, die sich in T. 2 zunächst nach einer Überbindung aus dem originalen Melodieverlauf herauslöst. Danach erscheint sie im *Cantus firmus* stets mit vorausgehender, stauend wirkender Sechzehntelpause, die den Melodieverlauf jeweils kurz unterbricht. Eine solche *Tmesis* oder *Apokope* verstärkt jeweils die Wirkung der auf die Pause folgenden Sechzehntelgruppe, die, wenn sie nach oben gerichtet ist, den Charakter einer *Superjectio* hat. Nach unten gerichtet kann sie als *Suspiratio* erlebt werden. Der Unterschied zwischen einem „Überwurf“, der die originale

Melodielinie nach oben übersteigt (wie z. B. in T. 2 oder 4), und einem Seufzer (wie z. B. in T. 5), der das Absteigen der originalen Melodielinie verzögert und die Stringenz dieser *Katabasis* per Fragmentierung staut, liegt dabei vor allem im Spannungsverlauf, der im Falle des *Suspiratio* abnehmend, im Fall der *Superjectio* zunehmend ist. Prinzipiell aber handelt es sich in beiden Fällen um affektverstärkende Figuren, die ein Aufseufzen versinnbildlichen.

Besonders expressiv ist die Koppelung zweier solcher Sechzehntelgruppen, wie sie in T. 5/6 und dann in T. 7 – am Ende der Stollen-Wiederholung – zum Einsatz kommt; mit ihrer Hilfe wird auch der absolute Spitzenton der kolorierten Melodiestimme erreicht, wobei der originale Melodieverlauf hier um eine Quarte überschritten wird.

7.5 Die Ausgestaltung der begleitenden Stimmen

Anders als in den meisten Choralvorspielen des *Orgelbüchleins* gibt es im Begleitsatz von BWV 727 keine ostinate Figurierung, die wie in vielen der entsprechenden *Orgelbüchlein*-Chorälen den gesamten Verlauf des Stückes durchzöge und dabei nicht nur ein satzstrukturelles Netzwerk bildete³⁰⁸, sondern auch einen Ansatzpunkt für die textbezogene Deutung eines Stückes böte. Prägnante Beispiele hierfür wären im *Orgelbüchlein* etwa *Vom Himmel kam der Engel Schar* BWV 607, dessen rasche auf- und abwärts gerichtete Läufe letztendlich ein Sinnbild für die „neue Jakobsleiter“ sind, die (gemäß Joh 1,51) Jesus Christus selbst ist³⁰⁹, oder *Christ lag in Todesbanden* BWV 625, wo die durchlaufenden Kreuzfiguren den sieghaften Kampf Christi gegen den Tod *in signo crucis* versinnbildlichen – gemäß der zum Liedtext gehörigen Aussage:

„Es war ein wunderlich Krieg, / da Tod und Leben rungen; / das Leben behielt den Sieg, / es hat den Tod verschlungen.“

In BWV 727 dagegen ist es vielmehr so, dass die kolorierte Oberstimme ihre Figuren entweder wörtlich oder aber als Bewegungsimpulse an die unteren Stimmen des Satzes weiterreicht; sie kommen hier also nicht als *zusätzlich* sinnstiftendes musikalisch-rhetorisches Element aus der Unterstimmen-Aktivität, sondern werden ursprünglich aus der Intensivierung des sehnsüchtig-klagenden Affekts der Liedmelodie gewonnen. Das beginnt bei der Stollenwiederholung mit einem ersten noch „verstohlenen“ Auftreten der *Superjectio*-Figur im Bass (hier zunächst noch

³⁰⁸ Ulrich Meyer widerspricht daher Hermann Kellers Ansicht, BWV 727 verkörpere den „Idealtyp des ‚Orgelbüchleins‘“ (vgl. Keller 1948, S. 166, und Meyer 1987, S. 22).

³⁰⁹ Vgl. dazu Wersin 2010, S. 30-44.

als Durchgangsbewegung), die dann bei der Stollenwiederholung in T. 5 komplementär zu den Seufzern des Cantus firmus und den von den Mittelstimmen mitvollzogenen *Apokopen* für erhebliche Steigerung der Expressivität sorgt – dies auch, weil die Wirkung der *Apokopen* durch die teils dissonanten Abwärtssprünge verstärkt wird. In T. 6 wird der Impuls zwischenzeitlich stärker von der Altstimme aufgegriffen, aber auf dem Weg zur Kadenz der Stollenwiederholung (T. 7) beteiligt sich der Bass dann wieder mit ähnlichen Figuren wie in T. 5 an der Bewegung der Melodiestimme.

Ab der fünften Choralzeile (T. 9 mit Auftakt) treten dann die drei oberen Stimmen des Satzes in intensivere imitatorische Beziehung zueinander; der Bass behält seine weiten, teils auch dissonanten Sprünge bei, die er bei der Stollenwiederholung begonnen hatte.

Das intensive Wechselspiel im Oberstimmenbereich setzt sich danach vor allem zwischen Cantus firmus und Altstimme fort; der Alt verwandelt im Auftakt zu T. 15 die dreitönige Sechzehntelfigur in Wechselnotengestalt und wiederholt diese mehrfach, bis sie schließlich von der Melodie als Auftaktbewegung zum Schlusston übernommen wird. Die Tenorstimme hingegen tritt ab T. 12 in intensivere komplementäre Beziehung zur Bassstimme.

Insgesamt lässt sich die motivische Gestalt der vielen stufenmelodisch absteigenden Figurierungen des Cantus firmus sowie der korrespondierend-imitatorisch dazu im Unterstimmensatz prägnant hervortretenden Passagen vermutlich von der *Katabasis*-Bewegung der originalen, unverzierten ersten Choralzeile ableiten. Ähnliches gilt für die Wechselnotenfigur der Altstimme, die zuerst in T. 10 und dann, wie oben dargestellt, verstärkt ab dem Ende von T. 14 in Erscheinung tritt: Sie korrespondiert jeweils direkt mit einer Wechselnotenbewegung der originalen Choralmelodie³¹⁰.

Der Hörer des Choralvorspiels BWV 727 erlebt zunächst eine Affektsteigerung des Cantus firmus durch figurenbasierte Kolorierung. Bei genauerem Hinhören erkennt er sodann, dass die Unterstimmen diese Figuren aufgreifen bzw. die affektive Wirkung der Figuren unterstützen und verstärken. Anders als bei jenen zahlreichen Orgelbüchlein-Chorälen, deren Unterstimmensatz mittels einer zusätzlich ins Geschehen tretenden, nur selten bis in den Cantus firmus „durchschlagenden“ ostinaten Figur in puncto Bewegung und ggf. auch Bedeutung angereichert werden, geht in BWV 727 die Durchfigurierung des Satzes also eindeutig von der Cantus-Kolorierung aus und greift von oben her zunehmend auf die anderen Stimmen über.

³¹⁰ Im Instrumentalsatz des Eingangschores von BWV 25 *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* arbeitet Bach ebenfalls mit expressiv bedeutungstragenden Begleitfiguren, die von der auch in der Choralmelodie hervortretenden phrygischen Kleinsekund ausgehen und sich dann zum Tritonus und zur verminderten Septim ausweiten.

Nun gilt es noch, auf Basis des erworbenen Analysewissens einen Blick auf die Beziehung dieser naturgemäß untextierten Choralbearbeitung auf den per Titelangabe implizierten Liedtext zu werfen. Grundsätzlich ist leicht zu erkennen, dass der seufzerbasierte Sehnsuchtsgestus der Musik sich nahtlos in die Grundaussage des Liedtextes fügt, die gleich am Beginn der ersten Strophe exponiert wird:

Herzlich tut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hier bin umfängen
mit Trübsal und Elend.

Das *Verlangen* nach der Begegnung mit dem Heiland in der Todesstunde, befördert durch Weltmüdigkeit, wird in der ersten Hälfte des Choralvorspiels detailliert mit musikalischen Mitteln versinnbildlicht. Der oben beschriebene Rückungscharakter der allerersten Akkordfortschreibung, basierend auf einer durch die phrygische Kleinsekund geprägten Bassführung, evoziert gleich am Anfang den Affekt des Sehns. Er tut dies übrigens auch in jenem vokalen Choralatz, der am deutlichsten mit der hier vorliegenden Harmonisierung korrespondiert: Im BWV 248/5 (erste Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*, vgl. Notenbeispiel weiter oben) heißt es in der Wiederholung des Stollens über Christus:

O aller Welt *Verlangen*,
o meiner Seelen Zier!

Auch in jenem Satz trifft der phrygische Beginn auf eine intensive Seufzermotivik, dort von der Altstimme eingebracht; der eschatologische Ausblick, den diese verhaltene Choralstrophe im *Weihnachts-Oratorium* im Moment der Menschwerdung Gottes transportiert, wird also nicht durch die bloße Wahl der Liedmelodie erzeugt (welche in Leipzig regulär auch für *Wie soll ich dich empfangen* in Gebrauch war), sondern durch die treffende Harmonik des Satzes unter Bezugnahme auf das Textwort „Verlangen“.

Zurück zum Choralvorspiel BWV 727: In der auskomponierten Stollen-Wiederholung wird der Affekt verstärkt durch die *Apokopen* und die *Superjectio*-Figuren in den Oberstimmen mit anschließenden *Saltus duriusculi* im Bass; dies könnte man einerseits als generelle Ausdruckssteigerung anlässlich der Wiederholung eines Melodieabschnitts deuten. Zudem passt die musikalische Zuspitzung im Affekt explizit zum Topos der *Weltmüdigkeit*, der in der dritten und vierten Liedzeile thematisiert wird:

Weil ich hier bin umfängen
von Trübsal und Elend.

Das Leiden an einer durch die Sündenfälligkeit korrumpierten, auf Erlösung harrenden irdischen Lebensrealität könnte den Anlass für diese musikalische Ausgestaltung gegeben haben. Die Ausformung, die Bach im Choralvorspiel den folgenden beiden Choralzeilen (Beginn des Abgesangs) gab, scheint am besten zum Text der zweiten Liedstrophe zu passen:

Warum sollt mir denn grauen
vor Hölle, Tod und Sünd?

heißt dort die fünfte und sechste Zeile, und tatsächlich würden die *saltus duriusculi* der in T. 11/12 höchst aktiven Bassstimme tatsächlich genau auf die Worte „Tod“ und „Sünd“ treffen, wenn man den Text der zweiten Strophe unterlegen würde. Davor, in T. 8 bis 10, könnte der initiale Tritonusprung der Bassstimme zunächst das „grauen“ zum Ausdruck bringen, wobei die Choralzeile danach ja in eine kraftvolle D-Dur-Kadenz mündet: „*Warum* sollt mir denn grauen“?

Freilich ließe die spezifische musikalische Gestaltung an dieser Stelle auch die sinnvolle Unterlegung der entsprechenden Zeilen anderer Liedstrophen zu: „Wird leuchten als die Sonne“ (Strophe 4) wäre im Zusammenspiel mit der kräftigen Kadenzierung nach D-Dur ebenso sinnvoll wie „Hilf ritterlich mir ringen“ (Strophe 11), wobei in diesen Fällen der vorausgehende Tritonusprung der Bassstimme allerdings keine Entsprechung im Text fände.

Analogien zwischen *konkreten* Passagen untextierter Choralbearbeitungen und *bestimmten* Textstrophen lassen sich, so könnte man aus solchen präzisen Zuordnungsversuchen folgern, also nicht zwingend herstellen: Die Aussagefähigkeit von Musik an sich ist zu wenig konkret, als dass sie im Falle mehrerer Deutungsmöglichkeiten, die alle für sich genommen Sinn ergeben, eine eindeutige Festlegung zuließe.

Eher schon lassen die häufig recht markanten *ostinaten* Motive, die Bach in vielen *Orgelbüchlein*-Chorälen zu einem eigenständigen Element des Satzes macht, zumindest in manchen Fällen eine konkrete Deutung zu, indem sie sich einem bestimmten nicht minder markanten Aspekt, der sich erschließend auf den gesamten Liedtext bezieht, zuordnen lassen – weiter oben in diesem Kapitel wurden dafür schon zwei Beispiele angeführt³¹¹; ein weiteres wären die zahlreichen Septimsprünge abwärts im Pedalpart von *Durch Adams Fall ist ganz verderbt*

³¹¹ *Vom Himmel kam der Engel Schar* BWV 607 und *Christ lag in Todesbanden* BWV 625.

(BWV 637), die sich unschwer als Sinnbild für die Sündenfall-bedingte Verderbtheit der menschlichen Natur deuten lassen. Solche Befunde korrespondieren im Übrigen mit der Annahme, dass ein Choralvorspiel im Gegensatz zur Vertonung einer konkreten Liedstrophe in einem Choralsatz möglichst die Grundaussage einer Lieddichtung als Ganzes einzufangen und somit ihre textaffinen musikalischen Figuren daher an einem übergeordneten, für das ganze Lied repräsentativen Aspekt zu entwickeln hat.

Im Choralvorspiel BWV 727 schöpft Bach in diesem Sinne zweifellos aus einem passenden Fundus an musikalischen Ausdrucksmitteln, findet aber noch nicht zu einer konkreten, ostinat durchgehaltenen Figurierung, wie sie in vielen *Orgelbüchlein*-Chorälen einen bestimmten zentralen Aspekt der Lieddichtung quasi strophenübergreifend repräsentiert. Vielleicht ist hiermit ein besonderes Moment der künstlerischen Weiterentwicklung Bachs angesprochen, das sich auf dem Weg zum *Orgelbüchlein* noch herauskristallisieren sollte: Die in BWV 727 zur Anwendung gebrachten melodischen und harmonischen Figuren haben eher noch assoziativ sinnstiftenden Charakter im Blick auf die weiter gefasste Grundstimmung des Liedes im Spannungsfeld zwischen Weltmüdigkeit, Beklommenheit angesichts des unvermeidlichen Sterbens-Müssens und Zuversichtlichkeit im Blick auf die durchs Evangelium vermittelte Heilsgewissheit; sie fokussieren in dieser Gemengelage insgesamt die Sehnsucht, das *Verlangen* nach der Begegnung mit Christus.

8 *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* BWV 25 – Die Liedmelodie als substantielle Grundlage eines Eingangschores

8.1 *Die Weite des Spektrums an Affekten, welche die Haßler-Melodie je nach Umfeld aufzurufen vermag*

Zum 14. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1723 (er fiel auf den 29. August) komponierte Bach die Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (BWV 25), in deren Eingangssatz die vollständige Melodie von *Herzlich tut mich verlangen* erneut auf ganz besondere, eigentümliche Weise eingearbeitet ist.

Wie in BWV 161 erscheint die Melodie hier ebenfalls als rein instrumentales Zitat (sodass auch hier die Frage der Zuordnung eines Liedtextes aus dem Zusammenhang beantwortet werden muss), und sie wird wie in BWV 161 abschnittsweise jeweils in Kombination zweier Choralzeilen, insgesamt also in vier Teilen, eingespielt.

Anders als in BWV 161 ist das musikalische Umfeld in BWV 25 jedoch nicht eine Arie, sondern ein großer konzertanter Chorsatz; das instrumentale Choralzitat erklingt hierin auch nicht einstimmig, sondern in vierstimmigem Bläuersatz. Und die Tonalität des Satzes ist nicht ionisch wie in BWV 161, sondern phrygisch.

Die phrygische Setzweise der Choralmelodie bringt bei Bach nicht zwangsläufig den Affekt der Klage mit sich – eindrucksvolle Gegenbeispiele sind der Schlusschoral von BWV 161 mit seinem differenzierten Ausdruckshorizont zwischen Grabeskühle und Auferstehungssehnsucht oder auch das Choralvorspiel BWV 727, dessen Expressivität sich immerhin zwischen Weltmüdigkeits-bedingter Klage und Jesus-sehnsüchtigem Verlangen bewegt. Im Eingangsschor von BWV 25 allerdings erlebt man die vertraute Choralmelodie nun innerhalb eines völlig anderen, von den zuvor besprochenen Beispielen signifikant verschiedenen Ausdrucksumfeldes: War etwa in der Eingangsarie von *Komm, du süße Todesstunde* das sehnsüchtige, im textlich-musikalischen Tonfall sogar leicht erotisch konnotierte Verlangen nach dem Abschied vom irdischen Dasein als Moment der Begegnung mit dem Heiland affektbestimmend, so ist es in BWV 25 die im Chorsatz unter lebhaft sprechender Beteiligung der Instrumente zum Ausdruck gebrachte Verzweiflung über die heillose Sündenverfallenheit des menschlichen Individuums, die mit kaum zu überbietender Drastik als „Sündenaussatz“³¹², also als eine den Leib

³¹² So benannt im Text der beiden Rezitative (Satz 2 und 4) von BWV 25.

sinnbildlich für die Seele korrumpierende Krankheit wahrgenommen wird. Hier kann nun wahrhaft vom Affekt des Klagens gesprochen werden.

Schon vor diesem Hintergrund ist – im Vorausgriff auf den Fortgang der Untersuchung – die These zu formulieren, dass Bach nun im Eingangschor von BWV 25, korrespondierend zum inhaltlich-musikalischem Gesamtzusammenhang, mit dem Zitat der Chormelodie den Text der Bußpsalm-Paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder / straf nicht in deinem Zorn* aufruft. Aber so naheliegend diese Zuweisung erscheint, so kontrovers wird sie doch in der Literatur zu BWV 25 behandelt³¹³.

8.2 Der „Sündenaussatz“ als Schlüsselbegriff der Sinnbildhaftigkeit des Eingangschores

Nun sei das textlich-musikalische Umfeld betrachtet, in das die Chormelodie im Eingangschor von BWV 25 eingebaut wird. Das von Bach vertonte Libretto folgt im Aufbau bzw. in seinem inhaltlichen Spannungsverlauf einem Typus, der im ersten Leipziger Jahrgang 1723/24 auf leicht variierende Art und Weise einer ganzen Reihe Kantaten zugrunde liegt³¹⁴. Am Anfang steht jeweils ein Bibelwort, im Fall von BWV 25 ein alttestamentliches aus dem Psalter:

„Es ist nichts gesundes an meinem Leibe für deinem drowen [drohen, Anm. MW]/ Vnd ist kein Friede in meinen Gebeinen für meiner Sünde“ (Ps 38,4)

Beschrieben ist mit diesem Psalmvers am Beginn der Kantate zunächst „die Situation des Menschen ohne Christus“, wie Hans-Joachim Schulze lapidar formuliert³¹⁵. In der Perikope des 14. Sonntags nach Trinitatis, auf den sich die Kantate gemäß herrschendem Perikopenzwang ja beziehen muss³¹⁶, wird die Situation der zehn Aussätzigen vor ihrer Heilung beschrieben:

³¹³ Dürr (Dürr 2000, S. 581) ist unentschlossen, und Chafe (Chafe 1991, S. 167-168) identifiziert die Melodie über das Text-Incipient *Herzlich tut mich verlangen*, ohne auf den inhaltlichen Zusammenhang einzugehen; Hans-Joachim Schulze (Schulze 2006, S. 403) geht ebenso von *Herzlich tut mich verlangen* aus wie Martin Petzoldt (zuletzt in: Petzoldt 2004, S. 394-396) und Gerd Rienäcker (Rienäcker 1991, S. 108-130). Renate Steiger dagegen stellt eine gut begründete Verbindung zu *Ach Herr, mich armen Sünder* her (R. Steiger 2002b, S. 35-70). Elmar Seidel legt sich sehr genau auf die zweite Strophe von *Ach Herr, mich armen Sünder* als Bezugspunkt fest (Seidel 2001, S. 61-89). Auch Hill (Hill 1994, S. 176-184) verfolgt die *Ach Herr, mich armen Sünder*-Spur mit überzeugenden Argumenten.

³¹⁴ Vgl. Dürr 2000, S. 46.

³¹⁵ Schulze 2006, S. 401.

³¹⁶ Vgl. Dürr 2000, S. 49.

VND es begab sich / da er reisete gen Jerusalem / zoch er mitten durch Samarien
vnd Galilean. Vnd als er in einen Marckt kam / begegneten jm zehen aussetzige
Menner / die stunden von fernen / vnd erhuben jre stimme / vnd sprachen / Jhesu
lieber Meister / Erbarme dich vnser. Vnd da er sie sahe / sprach er zu jnen / Gehet
hin / vnd zeiget euch den Priestern. Vnd es geschach / da sie hin giengen / worden
sie rein. Einer aber vnter jnen / da er sahe das er gesund worden war / keret er
ymb / vnd preiset Gott mit lauter stim / vnd fiel auff sein angesicht / zu seinen
Füssen / vnd dancket jm / Vnd das war ein Samariter. Jhesus aber antwortet /
vnd sprach / Sind jr nicht zehen rein worden? Wo sind aber die
neune? Hat sich sonst keiner funden / der wider ymb keret / vnd gebe Gott die
ehre / denn dieser Frembdlinger? Vnd er sprach zu jm / Stehe auff / gehe hin /
dein Glaube hat dir geholffen.

Die Aussatz- oder Lepra-Erkrankung, die in diesem Evangelium Ausgangspunkt einer Heilungsgeschichte ist, wird in der barocken Exegese als Sinnbild für die menschliche Sündenverfallenheit betrachtet. Martin Petzoldt weist darauf hin, dass Johann Olearius in seiner *Biblischen Erklärung* – ein fünfbändiges Standardwerk der Bibeltheologie und -auslegung der Zeit, das sich in Bachs Bibliothek befand³¹⁷ bzw. vermutlich auch von Bachs Textautoren rezipiert wurde³¹⁸ – hierfür explizit den Begriff „Sünden-Aussatz“ verwendet³¹⁹, der im Libretto von BWV 25 auftaucht. Indes ist exakt diese Terminologie in Predigtsammlungen und Erbauungsbüchern des 18. Jahrhunderts (auch in katholischen) insgesamt weit verbreitet. So spricht etwa der Braunschweiger St.-Magnus-Pastor Martin Krüger – um nur ein Beispiel anzuführen – in seinen *Evangelischen Tugend=Betrachtungen* im Rahmen seiner Erklärungen zum Evangelium des 14. Sonntags nach Trinitatis ebenfalls mehrfach vom „Sünden-Aussatz“ als einer „unheilbare[n] Kranckheit“, die „nur von dem grossen GÖtte und unserm Heylande Christo JESu geheilet werden“ konnte und verweist auch auf jenen Vers aus Psalm 38, der dem Eingangsschor von BWV 25 zugrunde liegt³²⁰. Dies schmälert freilich nicht die plastische Aussagekraft des Begriffs; allerdings scheint er nicht allein ein Spezifikum der lutherisch orthodoxen Theologie gewesen zu sein.

Petzoldt eröffnet auf Basis des weiteren Libretto-Verlaufs dann den exegetischen Horizont, innerhalb dessen der „Sündenaussatz“ in der für Bach relevanten Literatur erscheint. Bezugspunkt

³¹⁷ Vgl. Wallmann 1986, S. 132f.; Leaver 1983, S. 30-35; Marissen 1998, S. 94.

³¹⁸ Petzoldt 1999b, S. 131f.

³¹⁹ Petzoldt 2004, S. 386.

³²⁰ Krüger 1711, S. 487ff.

ist eine alttestamentliche Schriftstelle, die auch im Text der Bassarie „Ach, wo hol ich Armer Rat“ (BWV 25/3) angesprochen ist:

Ach, wo hol ich Armer Rat?
Meinen Aussatz, meine Beulen
kann kein Kraut noch Pflaster heilen
als die Salb aus Gilead.
Du mein Arzt, Herr Jesu, nur
weiß die beste Seelenkur.

Die Bezeichnung Jesu als „Arzt“ führt im Zusammenhang mit der „Salb aus Gilead“ zunächst direkt zu Jer 8,22:

„Jst denn keine Salbe in Gilead? oder ist kein Artzt nicht da? Warumb ist denn die Tochter meines Volcks nicht geheilet?“

Nicht minder wichtig ist aber die Verbindung zu Ex 15,26:

„Wirstu der stim des HERRN deines Gottes gehorchen / vnd thun was recht ist fur jm / vnd zu ohren fassen seine Gebot / vnd halten alle seine Gesetz / So wil ich der Kranckheit keine auff dich legen / die ich auff Egypten gelegt habe / Denn ich bin der HERR dein Artzt.“

Petzoldt zitiert aus dem ersten Band der *Biblischen Erklärung* von Olearius³²¹, in der Ex 15,26 eine ausführliche Deutung erfährt. Hier findet sich wiederum der Begriff „Sünden=Aussatz“; ferner verweist Olearius im Rahmen seiner Auslegung von Ex 15,26 auch auf Psalm 38 (aus dem der Text des Eingangschors stammt). Außerdem nennt Olearius an dieser Stelle aber auch Psalm 6,2: „AH HERR straffe mich nicht in deinem Zorn / Vnd züchtige mich nicht in deinem grim“ – den Beginn jenes Bußpsalms also, der dem Lied *Ach Herr, mich armen Sünder* zugrunde liegt. Auf letzteres Faktum geht Petzoldt nicht ein, aber hier scheint es sich doch mindestens um ein markantes Indiz für eine entsprechende Liedtext-Zuweisung³²² des instrumentalen Choralzitats im Eingangschor zu handeln.

³²¹ Petzoldt 2004, S. 393f.

³²² Die Petzoldt eben auch nicht vornimmt (vgl. Petzoldt 2004, S. 394-396).

Unter den von Petzoldt ausführlich dargelegten zahlreichen, weit verzweigten biblischen Verbindungslinien, die Olearius bei seiner Deutung von Ex 15,26 knüpft, ist noch diejenige von besonderem Interesse, die zu Num 12 führt: Es handelt sich hierbei um den Bericht über die Aussatz-Erkrankung von Mirjam, der Schwester von Moses und Aaron; sie hatte sich gegen Moses aufgelehnt und damit den Zorn Gottes auf sich gezogen:

VND der zorn des HERRN ergrimmet vber sie / vnd wand sich weg / Dazu die Wolcke weich auch von der Hütten. Vnd sihe / da war MirJam aussetzig wie der schnee. Vnd Aaron wand sich zu MirJam vnd wird gewar / das sie aussetzig ist / vnd sprach zu Mose / Ah mein Herr / las die sunde nicht auff vns bleiben / da mit wir nerrisch gethan vnd vns versündigt haben / 12Das diese nicht sey wie ein Todes / das von seiner Mutterleibe kompt / Es hat schon die helfft jrs Fleischs gefressen. MOSe aber schrey zu dem HERRN / vnd sprach / Ah Gott / heile sie.

Auch in dieser alttestamentlichen Erzählung ist der Aussatz bereits eine Folge des sündhaften Fehlverhaltens gegenüber Gott, und nur Gott selbst kann Heilung bewirken.

Damit ist in gebotener Kürze zumindest in Grundzügen der exegetische Rahmen eröffnet, der im Hintergrund des Librettos von BWV 25 steht. Die heillose Korumpiertheit des Menschen durch seine sündhafte Verstrickung wird – so deutet dies die Exegese der Bachzeit – symbolisiert durch eine seinerzeit unheilbare körperliche Krankheit, die langes Leiden mit sich bringt und unwiderruflich zur völligen Ausgrenzung und Isolation – sinnbildhaft für den Ausschluss von der Gemeinschaft mit Gott – führt. Heilung kann nur Jesus, der „himmlische Arzt“³²³ bewirken; die Heilung – so verheißt es das Kantatenlibretto im dritten und vor allem im vierten Satz in direkter Anlehnung an das Evangelium – erfolgt gleichzeitig, quasi in „Tateinheit“ mit der eindringlich formulierten Bitte der Erkrankten.

8.3 Die seelsorglich-exegetische Veranlassung des Choralatz-Einbaus in den Eingangsschor

Im Folgenden ist nun aber nicht so sehr der gesamte dramatische Verlauf dieser Kantate in den Blick zu nehmen, sondern vor allem der Eingangsschor: Anders nämlich als in BWV 161 spielt die Haßler-Melodie nach dem Eingangssatz wohl keine Rolle mehr³²⁴.

³²³ So ebenfalls Olearius, vgl. Petzoldt 2004, S. 394.

³²⁴ Eric Chafe leitet immerhin das Quintfall-Motiv der Bassarie *Ach, wo hol ich armer Rat?* vom ersten Thema der Chorflüge und damit mittelbar von der Chormelodie ab (vgl. Chafe 1991, S. 167).

Umso eindrucksvoller präsentiert sich die Choralmelodie dafür im Eingangschor. Dadurch, dass sie nicht (wie in BWV 161) nur als einstimmiger Cantus firmus, sondern mit einem eigenen vierstimmigen Satz ins übrige Geschehen eingebaut wird, erhält sie bemerkenswertes Gewicht. Unterstützt wird dieser Effekt durch die Besetzung: Ein Cornett (Zink) und drei Blockflöten spielen *colla parte* die Melodie, wobei die Blockflöten eine Oktave höher klingen und das Klangspektrum des Melodievortrags entsprechend erweitern; der Unterstimmensatz ist mit drei Posaunen bestückt. Nur streckenweise ist die Bassstimme des Choralsatzes identisch mit der Continuo-Linie der gesamten Partitur; immer wieder macht die Bassposaune sich auch selbständig. Die beiden Mittelstimmen sind ohnehin ganz eigenständig geführt, sie sind niemals mit irgendeiner anderen Stimme des Satzes identisch. Insgesamt entsteht also der Eindruck, dem Choral stehe hier quasi ein eigenes Orchester zur Verfügung, das sich in jeder Hinsicht vom übrigen Geschehen deutlich absetzt.

Der Umstand, dass hier ein recht fremder, archaisierender Bläserklang in ein ansonsten von Gesangstimmen sowie Streichern plus Oboen geprägtes Gesamtbild hineintransportiert wird, gibt zunächst Rätsel auf. Denkbar ist, dass Bach mit diesem Klangeffekt das Schreien der Aussätzigen musikalisch möglichst plastisch in Szene setzen wollte. Zwar heißt es im Evangelium selbst lediglich, die Aussätzigen „erhoben ihre Stimme“. Schon Luther jedoch umschreibt in einer Predigt zu Lk 17,11-19 (aus der Hauspostille des Jahres 1544) die Klage der Aussätzigen deutlich markanter: Sie „stehen und schreyen: ‚Jesu, lieber Meister, erbarm dich unser‘“³²⁵. Der oben zitiert Martin Krüger – er sei hier, auch wenn er keinesfalls zu Bachs Umfeld gehört, nochmals zitiert, um die Verbreitung der entsprechenden Exegese zu belegen – prägt in seiner Predigt zum 14. Sonntag nach Trinitatis als Fazit hierzu sogar den Merksatz

CLAMORE SANATUR

Wer um Heilung schreyet,

Wird damit erfreuet³²⁶,

den er innerhalb seiner Predigt mehrfach refrainartig wiederholt.

Und Johann Arndt – mit dem wieder das Umfeld für der Bach relevanten Theologie angesprochen ist – nennt in seiner zweiten Predigt zum Evangelium von den zehn Aussätzigen unter der Fragestellung „Was haben wir darwider für Artzeney“ an erster Stelle „Ein bußfertiges und

³²⁵ WA 52, 464, S. 37f..

³²⁶ Krüger 1711, S. 485.

starckes Geschrey“, das in der Zeit der Gnade zu erheben sei: „Jesu lieber Meister / erbarme dich unser“. „Hier in dieser Welt“ – so Arndt kurz darauf –

„hat uns der HERR Erlösung zugesagt / und uns befohlen zu schreyen / zu ruffen / die Stimme zu erheben; In der Hölle aber ist keine Erhörung / keine Errettung“³²⁷.

Man beachte, dass auch Arndt damit auch auf Psalm 6 (und damit mittelbar auf das Lied *Ach Herr, mich armen Sünder*) Bezug nimmt:

„Denn im Tode gedenckt man dein nicht / Wer will dir in der Helle dancken?“,

übersetzte Martin Luther den sechsten Vers von Psalm 6, und im Psalmlied *Ach Herr, mich armen Sünder* heißt es in der dritten Strophe entsprechend:

Im Tod, da ists ganz stille,
da denkst man deiner nicht;
wer will doch in der Hölle
dir danken ewiglich.

Mit obigem Arndt-Zitat ist nun auch das Thema „Buße“ ins Spiel gebracht: Arndt identifiziert das „starcke Geschrey“ der Aussätzigen mit ihrer Bußfertigkeit – sie sind bereit, sich vor Christus zu ihrer Sündhaftigkeit zu bekennen. In diesem Sinne enthält, wie Renate Steiger in einer ausführlichen Beleuchtung der exegetischen Hintergründe zu BWV 25 anmerkt, das mehrschichtige textlich-musikalische Konglomerat des Eingangschors gleichzeitig das Sündenbekenntnis und auch schon die daraus folgende Bitte um Erbarmen³²⁸, welche gemeinsam zur Heilung führen³²⁹.

Der Bläserchor ruft oder „schreit“ also förmlich den vierstimmigen Choralsatz (und mit ihm die aus der Bußfertigkeit folgende Bitte um Erbarmen) in den Eingangschor hinein, er kann nur als musikalisches Sinnbild für die große Not der am Sündenaussatz Erkrankten erlebt werden – dies entspricht dem markanten Höreindruck, der bei entsprechender Interpretation des von

³²⁷ Arndt 1675, S. 1164.

³²⁸ R. Steiger 2002b, S. 43.

³²⁹ Allerdings noch nicht zur endgültigen Erlösung: Hierfür ist noch das Danken notwendig, um das es sowohl im Evangelium wie auch im weiteren Verlauf der Kantate geht: Geheilt werden alle zehn Aussätzigen, erlöst ist aber nur der eine, der umkehrt und dankt. Hierauf macht unter Bezugnahme auf den barocken Theologen Heinrich Müller auch Renate Steiger aufmerksam (R. Steiger 2002b, S. 64).

Zink und Blechbläsern gespielten Chorals entsteht. Dies geschieht – das Verfahren begegnete schon in der Eingangsarie aus BWV 161 – insofern scheinbar ganz unvermittelt, als der Hörer natürlich zumindest vor dem ersten Choraleinsatz noch nicht erwartet, einen Bläserchoral als zusätzlichen Klangbaustein präsentiert zu bekommen. Die Musik selbst ist aber, wie gezeigt werden wird, bereits von Beginn an substantiell eng mit der Choralmelodie verbunden.

8.4 *Die substantielle Einheitlichkeit des musikalischen Materials und die Korrespondenz von Musik und Text*

Somit ist genauer zu betrachten, was Chor und Streicher (plus Oboen) im ersten Satz von BWV 25 textlich-musikalisch präsentieren; sie sind ja das Kontinuum, das den eigentlichen Eingangschor vorträgt, welcher auch ohne den Choraleinbau für sich genommen schon „komplett“ – und bemerkenswert komplex – wäre.

Allerdings bestehen zwischen Choralzitat und Chorsatz schon auf der Ebene der formalen Gliederung und Anordnung enge Beziehungen. Eingangs wurde ja bereits erwähnt, dass das Choralzitat in vier Abschnitten in den Chorsatz eingebaut ist; diesen vier Choralabschnitten entsprechen vier Formteile im Aufbau des Chorsatzes. Das Choralzitat tritt in jedem dieser vier Abschnitte jeweils dann zum Chorsatz hinzu, wenn dieser das Material des betreffenden Abschnittes schon ausführlich entwickelt hat – diesbezüglich ist das Einfallen des Chores responsorial, im Sinne eines Antwortens zu verstehen, ohne dass jedoch der Chor deshalb seinen Klagegesang unterbrechen würde: Chorisches Lamento und instrumentaler Choral gehen stets ein Stück miteinander; die Choral-Einwürfe enden jeweils kurz vor der Kadenz des betreffenden Chorsatz-Abschnitts³³⁰.

Allerdings sind sich die Chorsatz- und die Choralebene musikalisch-substantiell weder vor noch während ihren „Begegnungen“ fremd; vielmehr gibt es ein dichtes Netzwerk motivischer Verknüpfungen, die sich – ähnlich wie bei der Eingangsarie von BWV 161 – nicht alle beim ersten Hören erschließen, bei näherer Betrachtung aber umso eindrucksvoller die materiale Einheitlichkeit des Satzes zum Vorschein bringen.

Die ersten beiden Abschnitte des Satzes haben je eine kurze instrumentale Einleitung (Takte 1 bis 5 und 21 bis 25). Die Bassstimme dieser Einleitung präsentiert jeweils in breiten Notenwerten die erste Zeile der Choralmelodie:

³³⁰ Eine weitere Parallele zur Eingangsarie von BWV 161: Auch dort kadenzieren der Choral und sein Umfeld, in das er eingebaut ist, nicht gemeinsam.

Abb. 50: Instrumentaler Beginn des Chorsatzes BWV 25/1 mit Zitat des Melodie-Incipits im Bass

Zu diesem direkten Choral-Bezug in der Continuostimme der beiden einleitenden Instrumentalpassagen erklingt in den drei oberen Stimmen des Orchestersatzes abtaktig auf Achtel-Basis eine harmonisch wie melodisch spannungsreiche Klage-Motivik, deren Verwandtschaft besonders mit dem Beginn der achten Choralzeile, aber auch mit dem der zweiten bzw. vierten Zeile evident ist:

Abb. 51: Verwandtschaft der Klage-Motivik in den oberen Stimmen des Orchestersatzes mit der Chormelodie

Gleichzeitig bedient sich diese Motivik zur Evokation des Klage-Affekts mit der Kleinsekund-Wechselnote auch unmittelbar des affektiven Hauptmerkmals der phrygischen Tonalität. Die Kleinsekund-Wechselnote ist in der ersten Geige/Oboe am deutlichsten wahrnehmbar, ist aber nicht auf diese Stimme beschränkt. Sie kommt, sowohl nach oben wie (quasi an der Horizontale gespiegelt) nach unten gerichtet, simultan auch in der zweiten Violine/Oboe und in der Bratsche

vor, wie obiges Notenbeispiel der Anfangstakte zeigt. Jeder Takt enthält zwei solcher Achtel-Dreitongruppen; Kleinsekund-generiert ist davon jeweils die erste, während die jeweils zweite zumeist größere, oft auch dissonante Intervalle (Tritonus, verminderte Septim) exponiert. Dissonant ist auch die im Zusammenspiel der vier Stimmen entstehende Harmonik: Die chromatische Anreicherung führt dazu, dass bereits in den ersten beiden Takten des Satzes elf der zwölf Stufen der chromatischen Leiter berührt werden (der ausstehende zwölfte Ton, das Dis, erklingt dann erstmals in T. 9).

Das „Aufziehen“ der Intervallstruktur von der Kleinsekund zu deutlich größerem Intervall jeweils in der zweiten Takthälfte bedingt eine Art „Ausdruckscrescendo“, durch das der Klagegestus jeweils intensiviert wird.

Direkt im Anschluss an die erste kurze Einleitung tritt in T. 5 (abtaktig auf dem zweiten Viertel) erstmals der Chor in Erscheinung. Er präsentiert in paariger Imitation eine expressive Motivik, die in enger rhetorisch-musikalischer Verbindung zu dem Text steht, den sie trägt – „Es ist nichts gesundes an meinem Leibe für deinem drewen /“, die erste Hälfte des vierten Verses von Psalm 38:

5

Es ist nicht Ge-sun-des an mein-nem Lei-be vor dei-nem Dräu

Es ist nichts Ge - sun-des an mei - nem Lei - be vor dei-nem Dräu

Abb. 52: Paarige Imitation in den Vokalstimmen des Eingangschorsatzes

Zunächst fällt auch hier die Kleinsekund-Wechselnote als Ausgangspunkt ins Auge (bei der tonalen Beantwortung des Themas wird sie modifiziert). War sie im Instrumentalsatz in Achteln erschienen (und bleibt so auch simultan im Begleitsatz weiterhin präsent), findet sie sich nun im Vokalsatz zur Viertelbewegung augmentiert (und damit im Choral-Maß) wieder. Unmittelbar sprechend ist dann die Pause zwischen „Gesundes“ und „an“: In Zusammenhang mit dem Quintfall kann sie rhetorisch-musikalisch als *Tmesis* verstanden werden, die affekthaft die

Ermattung versinnbildlicht. Der Textabschnitt „an meinem Leibe“ erfährt direkt im Anschluss eine melodische Hervorhebung in Klagegestus, indem die zugehörige seufzende Umspielungsfigur jeweils vorhaltsbildend mit der anderen Stimme zusammentrifft (s. Notenbeispiel).

Der Blick auf die ersten zweieinhalb Takte dieses Themas offenbart eine Beziehung sowohl zur letzten Choralzeile (die ersten fünf Töne betreffend) wie evtl. auch zur ersten Choralzeile:



Abb. 53: Verwandtschaft des ersten vokalen Themas mit der Chormelodik

Am weiteren Verlauf der Motivik („Vor deinem Dräuen“, s. o.) ist mehreres auffällig, vor allem die zunehmende Chromatisierung: Der Alt steuert in T. 7 mit dem Fis einen leiterfremden Ton an, gleich darauf (T. 8) auch der Sopran mit dem Cis. Unter Beibehaltung dieser chromatischen Stufen zitieren beide Stimmen, sich imitierend, dann den Beginn der ersten Choralzeile (Quartsprung aufwärts, dann stufenmelodische Abwärtsbewegung), wobei sie mit Gis bzw. Dis jeweils eine weitere chromatische Stufe erreichen. In der aufsteigenden Bewegung „Vor deinem Dräu-“ berühren sie im Melodieverlauf dabei jeweils das Tritonusintervall. Als Impression vermittelt diese zweite Hälfte des *Biciniums* mit ihrer tonalitätsverfremdenden Chromatik das Bild des müden Umherirrens des gequälten Aufschreckens beim Gedanken an Gottes „Dräuen“ (Drohen), welches Ausdruck des hoffnungslosen Verloren-Seins vor Gottes Angesicht³³¹ ist. Fünf Takte lang bleiben Alt und Sopran mit ihrem imitativen *Bicinium* allein, erst in T. 10 (mit Auftakt) kommen Bass und Tenor mit derselben Motivik hinzu. Gerd Rienäcker deutet sowohl die enge Einsatzfolge in den *Bicini*en als auch die weite Entfernung der Stimm-paare bildhaft-situationsbezogen:

³³¹ In der für die Barockzeit maßgeblichen lateinischen Version der Vulgata heißt Ps 38,4: „Non est sanitas in carne mea a facie indignationis tuae / non est pax ossibus meis a facie peccati mei“. Von Luther wurde der Terminus „im Angesicht deiner Entrüstung“ also mit „vor deinem Dräuen“ wiedergegeben.

„Schon die Paarigkeit und die Enge der paarigen Einsätze lassen aufhorchen – Verketzung, die sowohl der Einzelstimme als auch ihrer thematischen Substanz wiederfährt; übereilt der Stimmeneinsatz, buchstäblich zu Paaren getrieben die Individuen, auf daß sie übereinander stolpern wie Blinde, die einander führen, herausgehoben dadurch ihr substantieller Beginn, zugespitzt auf Segmente, die im Halbtakteinsatz und komplementären Gewebe überhaupt sich wahrnehmen lassen, weit auseinandergetrieben jedoch die Paare, irregulär, somit kaum dechiffrierbar ihr zeitlicher Abstand, disproportioniert also der übergreifende Imitationssatz, je strenger das Imitationsprinzip vorerst waltet³³².

Strenge imitatorische Ordnung und korrumpierte Fugenform (Engführung schon ganz am Beginn, dann jedoch Vereinzelung in der Stimmpaarbildung) greifen (nach Rienäcker) auf bemerkenswerte Art ineinander: Vielleicht bildet Bach so eine musikalische Analogie zur Gesetzmäßigkeit der Sündenfälligkeit mit unausweichlicher Todesfolge, die für das betroffene Individuum Zerfall und Isolation bedeutet.

In diese merkwürdige Mischung aus Ordnung und Unordnung hinein rufen die Bläser ab T. 16 mit Auftakt die erste Doppelzeile des Chorals; die Wirkung dieses Aufschreis ist erschütternd. Legt man dem Choralzitat das Lied *Ach Herr, mich armen Sünder* als Text bei, dann kommen die ersten beiden Zeilen gleich mehrere der insgesamt sechs Strophen in Betracht:

„Ach Herr, mich armen Sünder / straf nicht in deinem Zorn“ (Str. 1)

„Heil du mich, lieber Herre, / denn ich bin krank und schwach“ (Str. 2)

„Herr, tröst mir mein Gemüte, / mein Seel rett, lieber Gott“ (Str. 3)

„Ich bin von Seufzen müde, / hab weder Kraft noch Macht“ (Str. 4)

All diese Strophenanfänge können, bei jeweils variierender Intention, den Aufschrei repräsentieren, mit dem sich der bußfertige Sündenaussatz-Kranke an Christus wendet; am direktesten repräsentiert jedoch der Beginn von Strophe 2 die Einheit von Bitte um Heilung und Eingeständnis der Sündhaftigkeit, wie auch Renate Steiger anmerkt³³³.

³³² Rienäcker 1991, S. 109.

³³³ R. Steiger 2002b, S. 43.

In T. 21 beginnt der zweite Abschnitt des Satzes mit der Wiederaufnahme der instrumentalen Einleitung von T. 1 ff. Im Anschluss an die identische Einleitung erlebt man, bezogen auf den bevorstehenden Einbau des zweiten Choralsegments, eine besondere Form des variierten Stollens: Bach gewinnt die Musik des Chorsatzes im zweiten Satzabschnitt im Wesentlichen durch Austausch der Stimmpaare. Was vorher Alt und Sopran vortrugen, übernehmen nun Tenor und Bass und umgekehrt. Der – bei Bach häufig anzutreffende – Kunstgriff des doppelten Kontrapunkts, der diesen Stimmtausch ermöglicht, macht hier jene strenge Geordnetheit zum Erlebnis, die diesem Satz unbeschadet seiner den Ausnahmezustand der Gottferne versinnbildlichenden Ausdruckshaltung zugrunde liegt.

Der instrumentale Chorsatz, der wieder planmäßig hinzutritt, lässt sich – man versetze sich in die Situation des zeitgenössischen Hörers, der die Worte des Liedes *Ach Herr, mich armen Sünder* auswendig weiß und mitdenken kann – auch hier wieder sinnvoll mit den Textzeilen mehrerer Strophen unterlegen:

„Dein ernsten Grimm doch linder, / sonst ists mit mir verlorn“ (Str. 1)

„Mein Herz, verwundet sehre, / leidet groß Ungemach“ (Str. 2)

„Von wegen deiner Güte / hilf mir aus aller Not“ (Str. 3)

„In großem Schweiß ich liege / durchaus die ganze Nacht“ (Str. 4)

Am Ende des zweiten Abschnitts (T. 41) gibt es, wie schon erwähnt, kein Zwischenspiel, sondern einen direkten Übergang in den nächsten, den dritten Teil. Eines der neuen Merkmale, die diesen dritten Teil bestimmen, tritt schon in der Kadenz des zweiten Abschnitts ins Geschehen: Die instrumentale Bassstimme beginnt eine unruhig in Zweierbindungen auf- und abschweifende Sechzehntelbewegung, die bis T. 53 (von vereinzelt Achteln abgesehen) niemals zur Ruhe kommt. Diese auffällig rast- und ziellos umherschweifende Figur korrespondiert zweifellos sinnbildhaft mit dem neuen Textabschnitt, den der dritte Teil des Satzes exponiert: „Und ist *kein Friede* in meinen Gebeinen vor meiner Sünde“. Das neue Soggetto zu diesem Text, das der Chor über der rumorenden Sechzehntellinie des Continuo präsentiert, ist deklamatorisch und gestisch effektiv angelegt; zudem erweist es sich aber wiederum auch als verwandt mit der Choralmelodie:



Abb. 54: Verwandtschaft des zweiten vokalen Themas mit der Chormelodik

Der Bezug zur ersten Choralzeile – Quartschritt aufwärts, stufenmelodische Linie abwärts – tritt deutlich zutage. Der chromatisch-dissonante Sekundschrift aufwärts bei „Gebeinen“ ist als Evokation eines Aufstöhnens unmittelbar sprechend. Hält man das Soggetto des ersten Textabschnitts neben dieses neue, dann kann man im Blick auf die kreativ variierende Verwendung von Motiven aus der Chormelodie sagen, dass das zweite Soggetto eine Art „Umkehrung“ des ersten ist. Beim ersten Soggetto steht die von der achten Choralzeile inspirierte Kleinsekund-Wechselnote am Anfang, die absteigende stufenmelodische Linie der ersten (bzw. dritten Choralzeile) ist zumindest umrisshaft im Anschluss daran zu erkennen. Beim zweiten Soggetto verhält es sich genau andersherum: Es beginnt mit dem Zitat der ersten Choralzeile und mündet dann in die Kleinsekund-Wechselnote. Beide Textteile des vertonten Psalmverses beziehen ihre eigentlich ganz individuellen Soggetti also im Grunde aus derselben Substanz. Anders gesagt: Die zweite Hälfte des Chorsatzes bringt prinzipiell bzw. substantiell nichts vollkommen Neues, sondern dieselbe beklemmende Misere in musikalisch variierte Aussageweise. Die ausweglose Situation der Aussatzkranken ist ein Kreisen in sich selbst, im eigenen Elend. Dieses ziellose Kreisen versinnbildlicht zusätzlich als *Circulatio*-Figur auch die kreisende Melodik der Basslinie – es ist (neben der musikalischen Abbildung der Unruhe) ihre zweite Bedeutung.

Die imitatorische Struktur des Chorsatzes erfährt insofern nun eine Verschärfung, als die Einsatzfolge mit dem neuen Soggetto dichter wird. Es erklingt schon beim ersten Eintreten (T. 41) in Engführung und erlebt kurz aufeinanderfolgend insgesamt vier Durchführungen mit jeweils voller Stimmenzahl, insgesamt also sechzehn Einsätze in achtzehn Takten. In der dritten Durchführung (ab T. 51 mit Auftakt) wird der Abstand zwischen den Einsätzen noch einmal halbiert, zu erleben als eine „Engführung der Engführung“. An dieser Stelle erst setzen, den Verdichtungseffekt hier noch verstärkend, auch die ursprünglich (im ersten und zweiten Satzabschnitt) begleitenden Instrumente (Streicher und Oboen) mit ihrem Colla-parte-Spiel ein. Bach hatte sie ab dem Beginn des dritten Abschnitts plötzlich schweigen lassen, vermutlich um das neue

Soggetto und die bedeutungstragende Sechzehntel-Basslinie des Continuo mit größtmöglicher Klarheit zur Geltung gelangen zu lassen; ihre vormaligen Begleitfiguren allerdings nehmen die Streicher und Oboen bis zum Ende des Satzes nicht mehr auf³³⁴.

Die nächste, zum dritten Abschnitt des Satzes gehörige Doppelzeile des Chorals wird von den Bläsern ab T. 55 mit Auftakt präsentiert – das ist genau einen Takt nach Beginn der vierten Durchführung des „Und ist kein Friede...“-Soggettos. Die Colla-parte-Instrumente waren, wie oben dargestellt, bei der dritten Durchführung eingestiegen – der Abschnitt ist also auch besetzungstechnisch auf stufenweise Steigerung hin angelegt.

Wenn in T. 59 mit Auftakt dann der vierte und letzte Abschnitt dieses Chorsatzes beginnt, entsteht im ersten Moment der Eindruck einer bloßen Reprise des Anfangs. Tenor und Alt beginnen imitatorisch mit „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe“, verbunden mit der dazugehörigen musikalischen Motivik. Und tatsächlich handelt es sich bei dem, was diese beiden Mittelstimmen des Chores hier präsentieren, um die erneute Variation einer Passage, die im ersten und zweiten Abschnitt des Chorsatzes schon einmal dagewesen ist. Der Zusammenhang stellt sich folgendermaßen dar:

Die kanonisch geführten Stimmverläufe von Alt und Sopran, mit denen der Chor in T. 5 des Satzes erstmals einsteigt, kehren (wie oben schon erwähnt) oktavversetzt als Bass-Tenor-Kanon ab T. 25 wörtlich wieder, und zwar unverändert über eine Strecke von jeweils 16 Takten. Die ersten zehn Takte dieses Biciniums, das per doppeltem Kontrapunkt schon einmal Wiederverwendung in anderen Stimmen gefunden hatte, tauchen nun am Beginn des vierten Chorsatzabschnitts noch ein weiteres Mal auf – nun eine Quinte abwärts (bzw. eine Quarte aufwärts) transponiert als Tenor- und Altstimme ab T. 59 mit Auftakt. Bis kurz vor dem Einsatz des Bläserchorals in T. 69 auf Zählzeit vier hält Bach an der erneut variierten „Reprise“ des Biciniums fest. Allerdings erscheint es hier, im vierten und letzten Abschnitt des Satzes, in anderem Umfeld: Es bekommt von Anfang an das zweite Soggetto des Satzes („Und ist kein Friede in meinen Gebeinen...“) beigesellt; dieses wird von den beiden übrigen Stimmen des Chores (Sopran und Bass) in das variiert aufgegriffene Bicinium eingebaut:

³³⁴ Krummacher nimmt diesen Wechsel im Zusammenspiel von Chor- und Instrumentalsatz als Änderung der kompositorischen Konzeption wahr, über deren Anlass er rätselt (Krummacher 2018/1, S. 180).

und ist kein Frie - de in mei-nen Ge-bei - nen vor mei-ner

Es ist nichts Ge - sun-des an mei - nem Lei - be vor dei-nem

Es ist nichts Ge-sun-des an mei - nem Lei - be vor dei-nem Dräu -

und ist kein Frie - de vor mei-ner Stin - de

Abb. 55: Kombination beider vokaler Themen im vierten Abschnitt des Satzes

Weil die kanonische Führung des ersten Soggettos für den Anfang des vierten Abschnitts also schon im Kern festgelegt ist, muss Bach beim Einbau des zweiten Soggettos Kompromisse eingehen: Das Soggetto „und ist keine Friede...“ lässt sich nur in angepasster, nicht mehr vollständiger Form in das bereits bestehende Bicinium einfügen. Vermutlich deshalb geben Sopran und Bass nach je einem Einsatz, der wegen der pochenden Achtelaufakte und dem Quartsprung („Und ist kein Frie-...“) aber dennoch gut wahrnehmbar ist, dieses Soggetto kurzzeitig auf und setzten beide noch einmal mit dem ersten Soggetto („Es ist nichts Gesundes...“) ein. Die genauere Betrachtung offenbart, dass deshalb der Abschnitt von T. 63 Mitte bis etwa zur Taktgrenze 68/69 im Chorsatz substantiell exakt den Abschnitten T. 9 bis 15 bzw. 29 bis 35 entspricht!

Eine kontrapunktische Tour de force, kaum nachvollziehbar bei verbaler Beschreibung, immerhin noch schwer genug nachvollziehbar und auch gar nicht leicht zu entdecken mit der Partitur in der Hand; beim bloßen Hören bleiben diese Kunstgriffe weitgehend im Dunkeln bzw. verschwinden ganz und gar hinter dem gewaltigen Ausdruckspotential, mit dem dieser Satz den Hörer förmlich überrollt.

Der vierte Abschnitt des Chorsatzes bringt also die Kombination beider Texthälften des vierten Verses von Psalm 38. Und auch in diesen letzten Abschnitt hinein kommen wieder die Bläser mit dem letzten Teil des Chorsatzes. *Gleichzeitig* mit ihnen – sie setzten in T. 70 mit Auftakt ein – bündeln sich die vier Chorstimmen dann noch einmal zu einer finalen Engführung ihrer beiden Soggetti: In T. 70 setzten nacheinander Sopran und Bass mit dem zweiten, Alt und Tenor mit dem ersten Soggetto ein; letztere beiden Stimmen erhalten in T. 72 zusätzlich noch einmal Gelegenheit, auch das zwei Soggetto enggeführt zu präsentieren. In den letzten fünf Takten des Chorsatzes erklingt also das komplette Material (der Choral repräsentiert durch seine siebte und achte Zeile) mehr oder weniger gleichzeitig.

Unter dem Eindruck dieser ungeheuren motivisch-kontrapunktischen Dichte auf musikalischer und, analog dazu, auch auf rhetorischer Ebene, möchte man innehalten, um das mühsam Begriffene auf sich wirken zu lassen. Allerdings gilt es noch, zwecks abrundender Deutung der Fülle von Geschehnissen in diesem Chorsatz einige abschließende Schritte weiter zu gehen.

8.5 Zusammenfassung und Deutung der Analyseergebnisse

Zunächst sei der erstaunlich ökonomische Kompositionsvorgang noch einmal explizit herausgestellt. Weite Teile der Komposition sind per doppeltem Kontrapunkt durch wiederholtes Austauschen der Stimmen generiert – die ersten beiden Abschnitte des Satzes wurden genaugenommen „nur einmal komponiert“. Und das hierfür in den Chorstimmen verwendete Material ist zudem selbst schon einerseits innerhalb der Bicinien, andererseits auch im Zusammenspiel der beiden Bicinien miteinander kanonisch geführt, also substantiell einheitlich. Ist dieses Vorgehen nun vornehmlich unter dem Gesichtspunkt einer „Arbeitsersparnis“ für den Komponisten zu betrachten – das wäre ein tendenziell abwertendes Urteil –, oder erlaubt der Befund eher einen inhaltlichen, auf die theologische Aussage zielenden Deutungsversuch?

Mit Blick auf den Einsatz des doppelten Kontrapunkts allein von Arbeitsökonomie zu sprechen, wäre voreilig: Zum weiten Feld der substantiellen Einheitlichkeit des Satzes gehört neben dem Phänomen der variierten Wiederverwendung ganzer Abschnitte des Weiteren ja ebenso die oben beschriebene Verwandtschaft der beiden Soggetti des Chores und außerdem die gemeinsame Ableitung beider Soggetti aus bestimmten prägnanten melodischen Motiven der Choralmelodie. Aus der Choralmelodie speist sich ferner sogar, wie wir gesehen haben, auch das Begleitmotiv der Streicher und Oboen.

Die erstaunliche substantielle Einheitlichkeit dessen, was sich in diesem großen, vielschichtigen Chorsatz so aspektreich entfaltet, scheint also eher aus inhaltlichen Gründen beabsichtigt, gehört gewissermaßen zum Konzept Bachs beim Vertonen des Psalmverses Ps 38,4 oder bildet gar der Kern desselben; immerhin hat er das Material ja auch von vornherein so angelegt, das am Ende alle Motive gleichzeitig miteinander erklingen können.

Wenn man mit der Fragestellung des „Warum?“ bezüglich der substantiellen Einheitlichkeit zum Text zurückkehrt, fällt zunächst Folgendes auf:

Der Text des Chorsatzes besteht aus einem einzigen Psalmvers. Psalmverse sind stets zweigliedrig, wobei sich die beiden Glieder immer im Sinne eines *Parallelismus membrorum* aufeinander beziehen; häufig sagen sie Gleiches mit je verschiedenen Worten, oder die zweite

Vershälft beleuchtet die Aussage der ersten aus einer etwas variierten Perspektive. Dies gilt auch für den hier vertonten Vers:

„Es ist nichts gesundes an meinem Leibe für deinem drewen / Vnd ist kein Friede in
meinen Gebeinen für meiner Sünde.“

Beide Aussagen beziehen in analoger grammatikalischer Anordnung körperliches Gebrechen bzw. erhebliches körperliches Missbehagen auf eine je andere Instanz – eine Struktur, die in der lateinischen Textversion der Vulgata noch deutlicher wird:

„Non est sanitas in carne mea a facie indignationis tuae / non est pax ossibus meis a
facie peccati mei.“

Keine Gesundheit im Fleisch angesichts deiner (Gottes) Empörung, kein Friede in meinen Knochen angesichts meiner Schuld (zu ergänzen: die deine – Gottes – Empörung hervorruft und nur von Gott getilgt werden kann).

Beide Textglieder sind in mehrfacher Hinsicht eng miteinander verwandt, sie beziehen sich inhaltlich aufeinander; „Gottes Empörung“ und „meine Schuld“ sind zwei Seiten einer Medaille. Dass Bach für diese beiden Aussagen zwei Soggetti findet, die motivisch miteinander verwandt sind und schließlich sogar übereinandergelagert werden, ist vor diesem Hintergrund nicht überraschend, sondern erscheint sinnvoll und logisch.

Beide Soggetti, so wurde gezeigt, beziehen sich motivisch aber nicht nur wechselseitig aufeinander, sondern gemeinsam miteinander auch auf die Choralmelodie. Die musikalische Verwandtschaft hat auch eine Entsprechung auf textlicher Ebenen, wenn man den Liedtext *Ach Herr, mich armen Sünder* als den mitzuhörenden Text zum instrumentalen Melodiezitat betrachtet³³⁵: Auch dieser Liedtext ist ja nichts anderes als ein Psalm, und zwar wie Psalm 38 ebenfalls ein Bußpsalm: Cyriakus Schneegaß' Lieddichtung *Ach Herr, mich armen Sünder* ist eine Paraphrase von Psalm 6, eine Psalmphrase, wie sie nach dem Vorbild Luthers bzw. auf dessen Anregung im 16. und 17. Jahrhundert in großer Zahl entstanden sind.

Hinzu kommt noch, dass Psalm 6 (die textliche Grundlage des Psalmliedes) und Psalm 38 (dem der Text für den Eingangschor entstammt) sogar mit denselben Worten beginnen:

³³⁵ Weiter oben wurde darauf hingewiesen, dass einige Autoren eher *Herzlich tut mich verlangen* als Bezugstext sehen.

AH HERR straffe mich nicht in deinem Zorn	HERR straffe mich nicht in deinem zorn /
/ Vnd züchtige mich nicht in deinem grim.	Vnd züchtige mich nicht in deinem grim.
(Psalm 6)	(Psalm 38)

Was also die Bläser mit ihrem Choralzitat einbringen, ist hinsichtlich des Aussagehorizonts eng mit dem verknüpft, was die Chorstimmen mit einem Psalmzitat singen. Der Chor benennt mit einem Bußpsalm-Zitat exakt die seelische Verfassung der um Erbarmen flehenden Sündenausatz-Kranken, womit eine direkte Beziehung zum Evangelium des Tages geschaffen ist; der Bläserchoral liefert mit einer Bußpsalm-Paraphrase aus pastoraler Sicht – also aus der Perspektive der Gemeinde bzw. auch als direkte Verständnishilfe für die Gemeinde – das ganze Spektrum des Themenkreises „Bußfertigkeit und Reue – Bitte um Erbarmen“ (Renate Steiger: Bekenntnis und *Kyrie eleison*, also Erbarmensbitte³³⁶) dazu. Die enge substantielle Verwandtschaft zwischen den Chor-Soggetti und der Chormelodie braucht also gleichfalls nicht zu verwundern: Sie repräsentiert die enge Verbindung zwischen dem direkten Schriftwort, das im Kantatentext schon eine Antwort auf die Erzählung im Evangelium ist, und dem zur *praxis pietatis* der Gemeinde gehörigen Choral, in dem ein dem Text des Chorsatzes verwandter Bußpsalm als Ganzes in pastoral aufbereiteter Form erlebbar und mitvollziehbar wird.

Die Technik des doppelten Kontrapunktes, die zur variierten Wiederverwendung ganzer musikalischer Abschnitte führte, fügt sich (unbeschadet der Tatsache, dass es sich dabei freilich um ein verbreitetes und für sich genommen anerkanntes, kunstvolles Kompositionsverfahren handelt) in dieses Psalm-basierte Beziehungsgeflecht nahtlos ein, denn dadurch beteiligt sich die musikalische Ebene (wenn auch beim Hören kaum erkennbar) analog zur textlichen am gebetshaften Meditieren durch variiertes Wiederholen (man denke an den *Parallelismus membrorum* der Psalmverse).

Zum Schluss sei resümierend noch die überwältigende Wirkung angesprochen, die diese Musik schon beim unvorbereiteten Hören zu entfalten vermag, die aber durch erworbenes Hintergrundwissen über die Bedeutung des Textes und über die Analogien, derer die musikalische Struktur textversinnbildlichend befließigt, noch erheblich gesteigert werden kann.

Einige solche Aspekte wurden schon benannt: Die eigenartig heulende Chromatik in den „vor deinem Dräuen“-Passagen beim Auftreten des ersten Soggettos ist sicher geeignet, die Verzweiflung eines Sündenausatz-Kranken musikalisch eindrücklich nacherlebbar zu machen. Und das archaische Rufen der Bläserchoral-Einwürfe gibt dieser Leiderfahrung der eigenen Unzulänglichkeit etwas zeitübergreifend Monumentales. Besonders mitreißend sind einige

³³⁶ Vgl. R. Steiger 2002b, S. 41-45.

Stellen im Zusammenspiel von Choral und Chorsatz, in denen beide Sphären kurzzeitig ganz eigene Wege zu gehen scheinen und gerade durch die dabei entstehende Verdichtung des Satzes die Intensität ihres Miteinanders noch maßgeblich verstärken. Eine dieser Stellen findet sich in der Mitte des zweiten Choralstollens (T. 37), wo zunächst die Basslinien von Bläusersatz und Continuostimme in tiefen Terzen miteinander abwärtslaufen, bevor intensive Vorhaltsbildungen die Choralmelodie in ein besonders beeindruckendes Licht tauchen. Eine andere findet sich bei T. 56, wo der Chorsopran mit dem „und ist kein Friede“-Soggetto eine Quinte aufschreiartig über den Choral-Cantus-firmus steigt und gleich im Anschluss mit der Tenorstimme in Quintparallelen absteigt.

Dies sind für sich genommen jeweils nur kurze Momente, die beim aufmerksamen Hörer aber nachhaltige Wirkung entfalten können – Höhepunkte der Bachschen Kompositionskunst, Kurationspunkte des insgesamt stupend kreativen Umgangs mit dem zugrunde gelegten Material, das sich im vorliegenden Fall ja komplett auf eine Liedmelodie rückbeziehen lässt; gleichzeitig aber auch Höhepunkte seiner Fertigkeit, den Affekt einer Textvorlage in Musik zu setzen.

8.6 Die außergewöhnliche kompositorische Leistung und ihr ästhetischer bzw. spiritueller Hintergrund

Die exaktere Untersuchung der Struktur dieses Satzes war gleichzeitig auch ein Blick in Bachs Werkstatt. Das von Bach vertonte Libretto – es handelt sich um die von unbekannter Hand vorgenommene Bearbeitung einer Textvorlage von Johann Jacob Rambach³³⁷ – lieferte ihm keinen direkten Hinweis auf das Psalmlied *Ach Herr, mich armen Sünder*. Anders als im Fall von BWV 161 auch nicht durch eine für den Schlusssatz vorgegebene Liedstrophe (dort eben die vierte Strophe von *Herzlich tut mich verlangen*), denn diese stammt im Libretto von BWV 25 aus einem anderen Lied³³⁸. Es ist also davon auszugehen, dass Bach die grundlegende Entscheidung, diese Liedmelodie im Eingangsschor zu verwenden, selbst getroffen hat. Im Zusammenhang mit dieser Entscheidung muss der Entschluss gefallen sein, aus der Melodie gleichzeitig auch sämtliche Soggetti des Chorsatzes (und der dazugehörigen Instrumentalstimmen) zu gewinnen, der dann diese Melodie doppelzeilenweise aufnehmen würde.

³³⁷ Vgl. dazu Petzoldt 2004, S. 292-294, sowie Petzoldt 1991.

³³⁸ Es handelt sich um die Schlussstrophe („Ich will alle meine Tage / rühmen deine starke Hand“) des Liedes *Treuer Gott, ich muss dir klagen* von Johann Heermann, gesungen auf die bekannte Melodie *Jesu, der du meine Seele*.

Die Idee des Choraleinbaus und der Entwicklung sämtlichen motivischen Materials aus dem Choral ist also eine fundamentale; sie wurde dem Prinzip nach schon zuvor von Bach erprobt, wie u. a. am Beispiel BWV 161/1 zu sehen ist. Dass Bach genau diesen Cantus firmus gewählt hat, dürfte mit dem zugehörigen Text zu erklären sein. Geht man von *Ach Herr, mich armen Sünder* aus, dann könnte die oben festgestellte Parallele zwischen Psalm 6 (Grundlage des Liedtextes) und Psalm 38 (Quelle für den im Libretto vorgegebenen Text des Eingangschors), die beide Bußpsalmen sind und zudem identisch beginnen, auch Bachs Überlegungen initiiert haben.

Wie Bach beim Entwerfen und Ausführen der Komposition dann weiter vorgegangen ist, lässt sich freilich nicht genau ermitteln. Am Ergebnis dieses Arbeitsprozesses überrascht und erstaunt jedoch, wie zu zeigen war, die wohl nicht zu übertreffende substantielle Einheitlichkeit – ein hervorstechendes strukturelles, zunächst einmal kompositionstechnisches Merkmal –, die einhergeht mit einer bemerkenswerten Wirkmächtigkeit der Musik im Zusammenhang mit dem vertonten, sehr plastischen und durchaus auch drastischen Text.

Um aber die volle Komplexität des Satzes erleben zu können, müsste der Hörer zuvor mit den strukturellen Besonderheiten der Musik im Detail vertraut gemacht worden sein; er kann sie gar nicht ad hoc erfassen, denn allein das Identifizieren des Materials als komplett vom Choral herstammend lässt sich ohne Einsichtnahme in die Partitur kaum auf Anhieb erfassen. Anzunehmen ist, dass die Gottesdienstbesucher durchaus in der Lage waren, den eingespielten Bläserchoral zu erkennen und zu diesem Choral auch einen Text zu assoziieren – vielleicht *Ach Herr, mich armen Sünder*, vielleicht aber auch *Herzlich tut mich verlangen*. Ein Rezeptionsvorgang dieser Art löste beim zeitgenössischen Hörer vermutlich weitergehende Assoziationen in den Bahnen vertrauter exegetischer Grundlinien aus, zumal wenn der Evangelientext von den zehn Aussätzigen und eine auf diesem beruhende Predigt als weitere Inspirationsquellen für entsprechende Gedankengänge hinzukamen.

Diese Überlegungen führen zu einem Punkt, der bereits in der Einleitung zu dieser Arbeit ausführlich angesprochen wurde und nun am konkreten Beispiel erneut aufgegriffen werden soll: Der Eingangschor von BWV 25 enthält einerseits strukturelle Elemente, die direkt für den Hörer bestimmt sind und unmittelbare pastorale Wirkung entfalten können – hierzu zählt vor allem der doppelzeilenweise eingebaute Choral, vorgetragen von einer klanglich vom übrigen Geschehen abgesetzten Bläsergruppe. Er enthält andererseits jedoch auch strukturelle Besonderheiten, die vom Hörer nicht in ihrer Tragweite wahrgenommen werden können – die substantielle Einheitlichkeit des gesamten motivischen Materials –, die aber gleichwohl nicht allein eine selbstgestellte „sportliche“ Herausforderung kompositorisch-technischer Art widerspiegeln,

sondern höchstwahrscheinlich auch eine inhaltliche Dimension haben. Es handelt sich nicht allein um musikimmanent ästhetische Merkmale, sondern gleichzeitig auch um Sinnbilder für theologische Aussagen³³⁹, denn die völlige Durchdringung eines musikalischen Satzes mit der Motivik einer Liedmelodie, die Träger eines Buß- und Klagegesangs ist, darf als eindringliches musikalisches Sinnbild für den beschriebenen verzweifelten Zustand der Sündenverfallenheit und Gottferne gelten.

Bachs kompositorisches Tun entfaltet seine Wirksamkeit in zwei Richtungen: Einerseits hin zum Hörer, dem eine religiöse Botschaft mit musikalischen Mitteln nahegebracht wird, andererseits aber auch hin zu Gott, gegenüber dem Bach Rechenschaft ablegt über seinen Umgang mit dem Talent, das er von ihm bekommen hat³⁴⁰.

Die nach *außen* gerichtete Intention einer Musik wie der hier besprochenen ist recht klar nachvollziehbar. Sie entsteht im Rahmen des Arbeitsauftrages eines Thomaskantors auf Grundlage der in Leipzig seinerzeit vorherrschenden lutherisch-orthodoxen Liturgie, im konkreten Fall des 14. Sonntags nach Trinitatis auf Basis des Evangeliums Lk 17,11-19. Die quasi nach *innen* gerichtete, selbstbezügliche Intention hingegen bleibt mit Fragen behaftet, die sich einer endgültigen, eindeutigen Beantwortung verschließen. Tatsache ist, dass Bach eine anlassgebundene Gottesdienstmusik als Gebrauchskomposition betrachtet hat, die er zwar in späteren Jahren am selben Sonntag wiederholen konnte, für die er aber sicherlich nicht mit einer dezidierten Analyse durch Musikwissenschaftler und Theologen rechnete. Für die exzeptionell durchstrukturierte Anlage und Ausführung der Komposition muss es also einen anderen, einen inneren Anlass geben: Im Mindesten ist dies die bloße Freude am eigenen Können, zweifellos aber kommt auch eine spirituelle Dimension hinzu, denn die Kreativität entzündet sich hier ja an einem sehr ernstesten theologischen Topos und lässt ebendiesen Topos qua Musikalisierung unter Einsatz bemerkenswerter kompositorischer Mittel zum exzeptionell mitreißenden Hörerlebnis geraten. Auch führt Bach ohne Not, also nicht veranlasst durch seine Textvorlage, eine Choralmelodie auf elementar substantieller Ebene in seine Komposition ein und bindet seinen kreativen Schaffensprozess dadurch an einen Gegenstand der traditionellen Frömmigkeitspraxis. Ist es überhaupt denkbar, dass all dies ohne nennenswerte innere Beteiligung an der Gesamtaussage des Stücks hätte geschehen können?

³³⁹ Hier ist noch einmal auf die Terminologie von Hans Heinrich Eggebrecht verwiesen, die dieser in seinem Vortrag über die „Sinnbildlichkeit in Text und Musik“ bei Bach zur Distinktion verschiedener Analyseverfahren und Deutungsversuche verwendet (vgl. Eggebrecht 1988).

³⁴⁰ Vgl. Einleitung S. 15ff.

Das erneute Aufgreifen der Fragestellung nach Bachs Geisteshaltung, nun am konkreten Beispiel, führt zu der Annahme, dass allenfalls der *Grad* des Involviertseins Bachs in die Sujets seiner geistlichen Werke ungewiss bleiben muss. Eine Sichtweise wie diejenige, die Wolfgang Hildesheimer noch 1985 äußerte – er zitiert in seinem Vortrag, den er in jenem Jahr zur Eröffnung des „Internationalen Musikfestes“ in Stuttgart gehalten hat, übrigens zweimal das Textbuch von BWV 25 –, kann man sich nach intensiverem Detailstudium einzelner Werke nur als Ergebnis einer weltanschaulich motivierten Ablehnung erklären: „Nichts hätte Bach ferner gelegen“, behauptet Hildesheimer,

„als die grobe Bildhaftigkeit der Worte als Herausforderung an seine kompositorische Vielseitigkeit und Integrität zu betrachten“³⁴¹.

Freilich bezieht sich Hildesheimer hier auf die geistliche Poesie der Kantatentexte und nicht auf das Bibelwort der Lutherübersetzung – aber diesen Unterschied im Blick auf die von Bach vertonten Libretti trifft er eben gar nicht, sondern kritisiert pauschal die gesamte barocke Frömmigkeit und als Teil davon auch die Rolle der Musik in der Liturgie:

„Die Kantate als Teil des Gottesdienstes sollte die Kirchgänger zu eben jenen erbarmungsheischenden Sündern und reuezerknirschten Büßern machen, die durch Gesang ihren Jesus – oft ‚Jesulein‘ – um Erlösung anflehen.“³⁴²

So bewundert Hildesheimer an Bach, dessen Größe als Komponist für ihn selbstverständlich unbestritten ist, „das Ingenium der Überwindung minderen Materials durch sublime Größe“³⁴³. Sollte sich ein Genie wie Bach tatsächlich so widerspruchslös vor den Karren einer – wie Hildesheimer andeutet – von ihm selbst durchschauten und abgelehnten – bauernfängerischen Einschüchterungspraxis der Amtskirche haben spannen lassen? An dieser Stelle scheint Hildesheimers Argumentation nicht ganz durchdacht: Welches Licht fiele auf Bach als Mensch, wenn sich herausstellte, er habe auf Basis vieler Dutzend Libretti, deren Form und Inhalt er insgeheim belächelte, viele seiner großartigsten Werke komponiert? Nein: Es ist mehr als fraglich, ob man mit dem Versuch einer Trennung Bachs von seinen Sujets, ja überhaupt von seinem geistigen Umfeld wirklich seiner Musik näherkommen kann. Vielmehr scheint doch auch für den heutigen Rezipienten die Auseinandersetzung mit den Texten seiner Musik und ihren theologischen Hintergründen der bessere Weg zu einem tieferen Verständnis der Wirkung seiner geistlichen Werke zu sein.

³⁴¹ Hildesheimer 1985, S. 27.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Ebd., S. 28.

9 *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* BWV 153 – Die Liedmelodie in extremer Harmonisierung

9.1 *Strophen aus drei Kirchenliedern im Libretto von BWV 153*

Bach komponierte diese Kantate für den 2. Januar 1724, liturgisch gesehen der Sonntag nach Neujahr. Der Textdichter ist unbekannt; eine Besonderheit des Librettos ist, dass es insgesamt fünf Choralstrophen im sogenannten „schlichten“ Choralsatz vorsieht und dass die Kantate sogar mit einer solchen Liedstrophe (statt mit einem konzertanten Eingangschor) beginnt³⁴⁴. Wegen dieser besonderen Struktur sei die Satzfolge der Kantate hier im Überblick aufgelistet:

1. Choral: Schau, lieber Gott, wie meine Feind
2. Recitativo (Alto): Mein liebster Gott
3. Arioso (Basso, B. c.): Fürchte dich nicht, ich bin mit dir
4. Recitativo (Tenore): Du sprichst zwar, lieber Gott
5. Choral: Und ob gleich alle Teufel
6. Aria (Tenore): Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter
7. Recitativo (Basso): Getrost! Mein Herz, erdulde deinen Schmerz
8. Aria (Alto): Soll ich meinen Lebenslauf unter Kreuz und Trübsal führen
9. Choral: Drum will ich, weil ich lebe noch/Hilf mir mein Sach recht greifen an/Erhalt mein Herz im Glauben rein

Die fünf Choralstrophen stammen, wie die Übersicht erahnen lässt, aus drei verschiedenen Liedern und erklingen mit insgesamt drei Sätzen.

Der Eingangschor basiert auf der ersten Strophe des Liedes *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* von David Denicke (1603-1680). Es findet sich nicht direkt in den Gesangbüchern in Bachs Leipziger Umkreis³⁴⁵, aber von Anfang an im *Freylinghausen-Gesangbuch*³⁴⁶, das ab 1704 erschien. Zuallererst wurde es offenbar im *Hannoverischen ordentlichen Gesangbuch* von

³⁴⁴ U. a. Dürr (Dürr 2000, S. 198) verweist darauf, dass die Thomaner in den vorausgegangenen zahlreichen Gottesdiensten ungewöhnlich stark beschäftigt waren und deshalb durch den Verzicht auf einen großen Eingangschor möglicherweise geschont werden sollten.

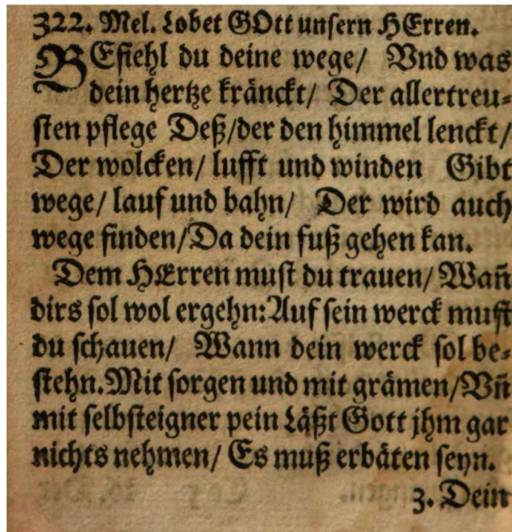
³⁴⁵ Martin Petzoldt berichtet, das Halberstädter Gesangbuch (Ausgabe 1716), das zu Bachs Köthener Zeit ebenfalls verwendet wurde, enthalte das Lied als Nr. 411, S. 529-531 (Petzoldt 2007, S. 85).

³⁴⁶ Freylinghausen 1704. Für diese Arbeit konnte das Lied nachgewiesen werden in der 3. Auflage von 1706 als Nr. 314, S. 481-483. So auch noch in der Ausgabe von 1734; in derjenigen von 1735 ist es nicht mehr enthalten.

1648³⁴⁷ veröffentlicht. David Denicke selbst war als Konsistorialrat in Hannover nämlich an der ersten und an den frühen weiteren Auflagen dieses Gesangbuchs³⁴⁸ maßgeblich mitbeteiligt. Als Melodie für dieses Lied ist im *Hannoverischen* die Luther-Weise *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* angegeben – diese Weise verwendet auch Bach in BWV 153. Längere Zeit zuvor schon war es offenbar in Halle unter dem (falschen) Verfasseramen Georg Heine in einer von diesem herausgegebenen Liedersammlung präsent.³⁴⁹

Der Schlusschoral von BWV 153 basiert auf dem Martin Moller zugeschriebenen Lied *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (Strophen 16 bis 18). Dieses Lied ist u. a. im *Dreßdnischen* (Rubrik: „Von Creutz/ Verfolgung und Anfechtung“) von 1707 enthalten – dort mit Noten³⁵⁰: Die Melodie ist grundsätzlich die von Bach verwendete, erscheint im genannten Gesangbuch allerdings in einer älteren, rhythmisch inegalen Version plus Generalbass³⁵¹.

Relevant für das Thema dieser Arbeit ist der mittlere Chorsatz der Kantate: Es handelt sich um die fünfte Strophe des Paul-Gerhardt-Liedes *Befiehl du deine Wege*, das erstmals 1653 in der fünften Auflage der *Praxis pietatis melica* erschien³⁵², dort mit Verweis auf die Melodie *Lobet Gott unsern Herren*³⁵³, wie in der Abbildung der originalen Gesangbuchseite zu sehen ist:



³⁴⁷ So Fischer 1878, S. 236f.). Im Rahmen dieser Untersuchung konnte es nachgewiesen werden in der Auflage von 1698, vgl. *Hannoverisches ordentliches Gesang-Buch* 1698, S. 565 (Rubrik „Um göttliche Regierung“).

³⁴⁸ 1646 für den Gebrauch in häuslichen Andachten, 1657 für den Gebrauch im Gottesdienst.

³⁴⁹ So berichtet August Jacob Rambach (Rambach 1817), S. 416.

³⁵⁰ *Dreßdnisches* 1707, S. 526-527.

³⁵¹ Bach hat die erste Strophe desselben Chorals später in den Eingangssatz der vermutlich 1727 entstandenen, in einer überarbeiteten Version von 1733 oder 1734 überlieferten Kantate *Ach Gott, wie manches Herzeleid* (BWV 58) eingebaut.

³⁵² *Praxis pietatis melica* 1653, S. 610-613.

³⁵³ Diese Melodie ist die Vorgängerweise zur heutigen für *Befiehl du deine Wege* üblichen Melodie (vgl. etwa EG Nr. 361). Sie geht offenbar zurück auf Bartholomäus Gesius und Joachim a Burck (vgl. PPM X App, S. 191f.).

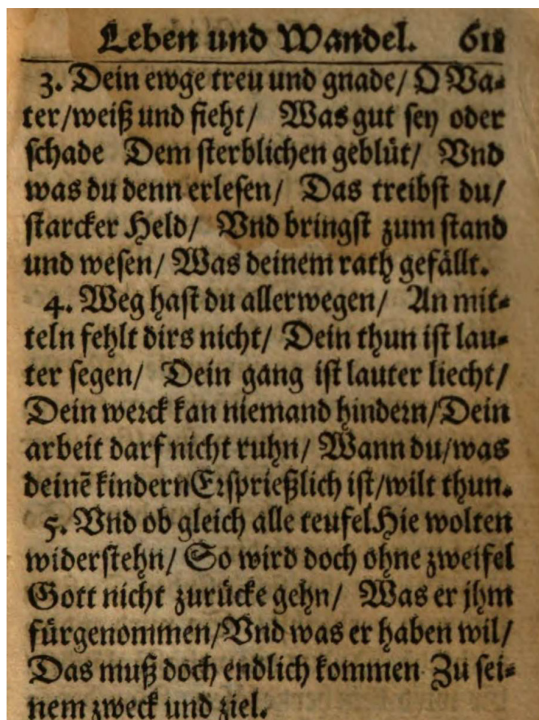


Abb. 56: „Befiehl du deine Wege“ in der „Praxis pietatis melica“, Ausgabe von 1653

Das Lied taucht in der Folge noch mit einigen anderen Melodien in vielen Gesangbüchern auf: So verweist etwa der Freylinghausen (Halle 1704)³⁵⁴ auf die Melodien *Herzlich tut mich erfreuen* und *Valet will ich dir geben*; das Arnstädtsche neu=vermehrtes Gesangbuch von 1711 dagegen nennt *Ich dank dir, lieber Herre*³⁵⁵. Im Geistreichen Lieder-Schatz (Leipzig 1715) findet sich lediglich der Text ohne Verweis auf eine Melodie. Und im Dreßdnischen von 1707 steht es mit Verweis auf *Herzlich tut mich verlangen*³⁵⁶. Das Dreßdnische von 1727 enthält das Lied ebenfalls, mit Verweis auf ebendieselbe Melodie, hier benannt mit *Ach Herr, mich armen Sünder*³⁵⁷. Diese (die Haßlersche) Melodie hat auch Johann Sebastian Bach für die in BWV 153 vertonte fünfte Strophe des Liedes verwendet.

Wie obiger Ausschnitt zeigt, lautet der erste Stollen der fünften Strophe in der *Praxis pietatis melica* (und, wie Petzoldt bemerkt, „in allen Gesangbüchern und den ersten Drucken des Liedes“³⁵⁸): „Und ob gleich alle Teufel / hie wollten widerstehn“, während Bach vertont „...*dir* widerstehn“. Petzoldt meint, die Abweichung mache „den Eindruck einer bewussten Änderung des Textdichters oder auch Bachs, die auf den Zusammenhang hin ausgerichtet ist“³⁵⁹.

³⁵⁴ Freylinghausen 1704, S. 300.

³⁵⁵ Arnstädtsches neu=vermehrtes 1711, S. 512.

³⁵⁶ Dreßdnisches 1707, S. 566f. Dreßdnisches 1727, S. 699.

³⁵⁷ Das privilegierte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesangbuch..., Dresden 1727, S. 699.

³⁵⁸ Petzoldt 2007a, S. 340.

³⁵⁹ Ebd.

9.2 *Der Skopus der Kantate vor dem Hintergrund der Perikope des Sonntags nach Neujahr*

Die Thematik der Kantate ist insofern mit der Perikope des Sonntags nach Neujahr verbunden, als dort die Flucht der Heiligen Familie vor dem durch Herodes befohlenen Kindermord erzählt wird, bei der Jesus mit seinen Eltern zunächst nach Ägypten und dann nach Nazareth in Galiläa gelangt; es handelt sich um Matth 2,13-23:

DA sie aber hin weg gezogen waren / Sihe / da erschein der Engel des HERRN dem Joseph im trawm / vnd sprach / Stehe auff / vnd nim das Kindlin vnd seine Mutter zu dir / vnd fleuch in Egyptenland / vnd bleib alda / bis ich dir sage. Denn es ist fur handen / das Herodes das Kindlin süche / das selb vmb zu bringen. Vnd er stund auff / vnd nam das Kindlin vnd seine Mutter zu sich / bey der nacht / vnd entweich in Egyptenland / vnd bleib alda / bis nach dem tod Herodis. Auff das erfüllet würde / das der HERR durch den Propheten gesagt hat / der da spricht / Aus Egypten hab ich meinen Son geruffen.

DA Herodes nu sahe / Das er von den Weisen betrogen war / ward er seer zornig / Vnd schicket aus / vnd lies alle Kinder zu Bethlehem tödten / vnd an jren gantzen Grentzen / die da zwey jerig vnd drunter waren / Nach der zeit / die er mit vleis von den Weisen erlernet hatte. Da ist erfüllet das gesagt ist von dem Propheten Jeremia / der da spricht / Auff dem Gebirge hat man ein geschrey gehöret / viel klagens / weinens vnd heulens. Rahel beweinet jre Kinder / vnd wolt sich nicht trösten lassen / Denn es war aus mit jnen.

DA aber Herodes gestorben war / sihe / da erschein der Engel des HERRN Joseph im trawm / in Egyptenland / vnd sprach / Stehe auff / vnd nim das Kindlin vnd seine Mutter zu dir / vnd zeuch hin / in das land Jsrael / Sie sind gestorben / die dem Kinde nach dem leben stunden. Vnd er stund auff / vnd nam das Kindlin vnd seine Mutter zu sich / vnd kam in das land Jsrael. Da er aber hörete / das Archelaus im Jüdischen lande König war / an stat seines vaters Herodis / furcht er sich da hin zu komen / Vnd im Trawm empfieng er befelh von Gott / vnd zoch in die örter des Galileischen lands / vnd kam / vnd wonet in der Stad / die da heisst Nazareth. Auff das erfüllet würde / das da gesagt ist durch die Propheten / Er sol Nazarenus heissen.

Inhaltlich anknüpfend an die erbitterte Feindschaft des Herodes gegenüber Jesus, der von den Weisen aus dem Morgenland – bestätigt später durch die Hohepriester und Schriftgelehrten, die Herodes zu Rate zieht – als „neugeborener König der Juden“³⁶⁰ bezeichnet worden war, macht der Librettist die allgegenwärtige Bedrohung des Christen durch seine zahlreichen Feinde zum Thema³⁶¹. Im *Recitativo* Nr. 7 wird in diesem Sinne auch direkt auf das Evangelium Bezug genommen:

Getrost! Mein Herz,
erdulde deinen Schmerz,
laß dich dein Kreuz nicht unterdrücken!
Gott wird dich schon
zu rechter Zeit erquicken;
muß doch sein lieber Sohn,
dein Jesus, in noch zarten Jahren
viel größere Not erfahren,
da ihm der Wüterich Herodes
die äußerste Gefahr des Todes
mit mörderischen Fäusten droht!
Kaum kömmt er auf die Erden,
so muß er schon ein Flüchtling werden!
Wohlan, mit Jesu tröste dich
und glaube festiglich:
Denjenigen, die hier mit Christo leiden,
will er das Himmelreich bescheiden.

9.3 Der Choralatz „Und ob gleich alle Teufel“

Der für die Fragestellung dieser Studie relevante Choralatz *Und ob gleich alle Teufel*, der nun näher in den Blick genommen werden soll, steht exakt im Zentrum der Kantate:

³⁶⁰ Vgl. Matth 2,2-6.

³⁶¹ Petzoldt merkt an, das traditionelle Thema des Sonntags seien „die fünf Feinde Christi(...): Sünde, Welt, Tod, Teufel und Hölle“. (Petzoldt 2007a, S. 338).

5. Choral

Soprano Violino I
Sopr.
Und ob gleich al-le Teu - fel dir wollt'en wi-der - stehn, was er ihm für-ge -
so wird doch oh-ne Zwei - fel Gott nicht zu-rück-ke gehn;

Alto Violino II
Alto
Und ob gleich al-le Teu - fel dir wollt'en wi-der - stehn, was er ihm für-ge -
so wird doch oh-ne Zwei - fel Gott nicht zu-rück-ke gehn;

Tenore Viola
Viola Ten.
Und ob gleich al-le Teu - fel dir wollt'en wi-der - stehn, was er ihm für-ge -
so wird doch oh-ne Zwei - fel Gott nicht zu-rück-ke gehn;

Basso
Und ob gleich al-le Teu - fel dir wollt'en wi-der - stehn, was er ihm für-ge -
so wird doch oh-ne Zwei - fel Gott nicht zu-rück-ke gehn;

Continuo
Organo (bez.)
Organo

10
nom - men und was er ha - ben will, das muß doch end - lich kom - men zu sei-nem Zweck und Ziel.
nom - men und was er ha - ben will, das muß doch end - lich kom - men zu sei-nem Zweck und Ziel.
nom - men und was er ha - ben will, das muß doch end - lich kom - men zu sei-nem Zweck und Ziel.
nom - men und was er ha - ben will, das muß doch end - lich kom - men zu sei-nem Zweck und Ziel.

Abb. 57: Choralsatz „Und ob gleich alle Teufel“ in BWV 153

Er weist einige Besonderheiten auf, die sich als Analogien zum vertonten Text deuten lassen, wie zu zeigen sein wird.

Da ist zunächst der Beginn des Stollens mit einem Sekundakkord über D, den man als sehr ungewöhnlich bezeichnen darf – eine der sehr raren Vergleichsmöglichkeiten für einen Satzanfang mit initialem Septimakkord in der dritten Umkehrung bietet der Beginn des Schlusssatzes der Choralkantate *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* (BWV 38)³⁶². Dort scheint der markante Anfang durch den Textbeginn „Ob bei uns ist der Sünden viel...“ inspiriert zu sein: Die durch den Sekundakkord erzwungene stufenweise Abwärtsbewegung des Basses (die Septim kann korrekterweise nur absteigend aufgelöst werden) versinnbildlicht womöglich die Sündenlast, die den Gläubigen nach unten zieht:

³⁶² Sowohl in BWV 38 wie auch in BWV 153 schließt der unmittelbar vorausgehende Satz in einer D-Tonalität. Das Einsetzen des Chorals mit E-Dur über D hat also auch den dramaturgischen Effekt eines direkten Weiterziehens des Basstones des vorausgehenden Schlusssakkordes, der im ersten Akkord des Choralsatzes dann zur Dissonanz wird.

6. Choral

The image shows a musical score for a choral setting. It includes five vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Continuo/Organo. The lyrics are: "Ob bei uns ist der Sünden viel, bei Gott ist viel mehr Gna - de; sein Hand zu hel - fen hat kein Ziel, wie groß auch sei der Scha - de." The score is in G major, 4/4 time, and begins with a key signature of one sharp (F#).

Abb. 58: Beginn des Choralatzes „Ob bei uns ist der Sünden viel“ in BWV 38

Im vorliegenden Fall BWV 153/5 aber ist der „falsche“ Beginn mit einem Sekundakkord – anders als in BWV 38 – nicht der Auslöser einer *längeren* Abwärtsbewegung der Bassstimme; vielmehr wendet diese sich nach korrekter Auflösung zum C sogleich wieder mit einem chromatischen Schritt nach oben. Über dem Cis des Basses (T. 1, Zählzeit zwei) erklingt ein verminderter Vierklang, in dem die Tenorstimme ein B hat, das sie mit der unbequemen direkten Aufeinanderfolge zweier Halbtonschritte ansteuert. Ein wenig fremd klingt auf der Zählzeit vier des ersten Volltaktes auch der Sextakkord über E (Umkehrung eines verminderten Dreiklangs über Cis) – in der Mittelposition zwischen d-Moll und d-Moll in erster Umkehrung ist er stimmführungstechnisch korrekt gesetzt, kommt in diesem harmonischen Zusammenhang aber klanglich recht herb daher (E-Dur wäre stattdessen zu erwarten) und ist in Bachs anderen Sätzen zu dieser Melodie ohne Parallele.

Schon im ersten Takt ist mit Blick auf den Text evident, dass Bach mit seiner dissonanten, unruhig schweifenden Harmonisierung die Umtriebe der teuflischen Feinde versinnbildlicht. Im zweiten Takt des Satzes ergänzt er dieses rhetorisch-musikalische Bild noch um eine falsche Kadenzierung des Endes der ersten (bzw. dritten) Liedzeile: Zunächst scheint es, als strebe der d-Moll-Sextakkord auf der Zählzeit eins des zweiten Taktes nach E-Dur oder e-Moll – das wäre eine typisch phrygische Wendung, wie sie in mehreren anderen Sätzen Bachs an dieser Stelle auftritt. Was dann aber *tatsächlich* erklingt, ist zwar eine phrygische Kadenz – allerdings nicht nach E, sondern nach A. Dafür vollzieht der Bass überraschend einen Abwärtssprung zum leiterfremden, aber vom Tenor kurz zuvor schon einmal gestreiften B, und die anderen Stimmen

formieren sich zu einem g-Moll-Sextakkord. Die Wendung klingt deshalb unmotiviert, weil der modalharmonische Zusammenhang eigentlich die finale Identität von Bass- und Diskantton erwarten ließe; eine Kadenz nach E wäre also sinnvoll und vertraut, eine Kadenz nach A mit einem E im Diskant hingegen mehr als ungewöhnlich – man könnte also sagen, die Sopran-klausel D-E, die in der Liedmelodie angelegt ist, kadenziert mit der *falschen* (Tenor-)Klausel in der Bassstimme. Zudem steht der Sopran-Schlusston E noch im Tritonus-Verhältnis zum unmittelbar vorausgehenden Basston B³⁶³.

Das eigenwillige B des Basses wirkt noch nach, wenn der Satz nach der Fermate dann mit einem e-Moll-Sextakkord weitergeht. Auch dieser Klang, der dann erneut Ausgangspunkt einer harmonisch-melodisch unruhigen Kreisbewegung ist, evoziert einen merkwürdig falsch klingenden Höreindruck. Die eigenartig gedrungene Harmonisierung des Stollen-Schlusses (T. 3) gibt es auch in keinem anderen der Bach-Sätze zu dieser Melodie – vielmehr gestaltet Bach diesen Melodieabschnitt sonst sehr klar und stringent im Blick auf die nahende Kadenz.

Was Bach im Stollen des Chorals an harmonischer und melodischer Klarheit absichtlich vor-enthält, liefert er dann vermutlich ebenso absichtsvoll im Abgesang nach: Schon die Harmonisierung der fünften Liedzeile mit dem Text „was er ihm [barockdeutsch für ‚sich‘, Anm. MW] vorgenommen“ zeigt, den Sinn des Textes nachzeichnend, eine entschlossen geradlinige Führung der einzelnen Stimmen und, daraus resultierend, auch augenblicklich eine klare Harmonik; die sechste Liedzeile („und was er haben will“) allerdings erhält dann noch einmal eine markante harmonische Akzentuierung, die an dieser Stelle überrascht: Die verminderte Septim abwärts im Bass korrespondiert als dissonanter Sprung mit dem nicht minder dissonanten verminderten Vierklang, der über dem ersten Ton B dieses dissonanten Intervalls entsteht.

Als Deutung für dieses Vorgehen böte sich an, dass Bach mit der kurzen Reminiszenz an die herbe Harmonik und unbequeme Stimmführung des Stollens andeuten möchte, dass die Umtriebe des Teufels gewissermaßen in einen Heilsplan für den Menschen integriert sind, etwa in Form von Anfechtungen, die Gott bewusst zulässt, ohne dass deshalb das Böse jemals Oberhand gewinnen würde. Eine solche Deutung der Stelle würde in Elke Axmachers Erklärung des Textes der fünften Strophe des Liedes *Befehl du deine Wege* passen. Axmacher analysiert den gesamten Liedtext vor der Hintergrund der Providenzlehre (Lehre von der Vorsehung), die in lutherisch-orthodoxen Dogmatiken unter dem Titel *De providentia Dei* abgehandelt wird³⁶⁴. Darin wird auch die Frage des „concurus“ zwischen Gott und dem Teufel erörtert. Bezugnehmend auf Leonhard Hutter's *Compendium locorum theologicorum*³⁶⁵ erklärt Axmacher:

³⁶³ Vgl. hierzu Daniel 2013, S. 222.

³⁶⁴ Axmacher 2001, S. 103-142.

³⁶⁵ Hutter 1610.

„Gott richtet die bösen Taten auf das von ihm gesetzte, von den Bösen nicht gesehene und ihrer eigenen Intention widersprechende Ziel hin“³⁶⁶.

Er erreicht das, „was er haben will“, also auch durch Umlenken böser Taten des Widersachers. Auf diese bösen Taten würde Bachs Harmonik an dieser Stelle dann kurzzeitig noch einmal rekurren.

Sehr linear und ohne weitere Störungen verläuft der Satz der letzten beiden Liedzeilen. Alle vier Stimmen vereinen sich zu einem harmonisch dichten und klangvollen, melodisch zielstrebigem Miteinander; die Bassstimme vollzieht dabei zumeist stufenmelodische Aufwärtsbewegungen, innerhalb derer die chromatischen Stufen Fis und Gis als leittönige Terzen von Septimakkorden die Zugkraft maßgeblich erhöhen. Der finale Zielakkord E-Dur wird im letzten Takt über eine *Clausula dissecta acquiescens* (eine – für phrygische Weisen typische – Halbschlusskadenzierung mit schrittweiser harmonischer „Beruhigung“³⁶⁷) über den Quintsextakkord mit Gis und a-Moll angesteuert, die Bach u. a. für den Schluss dieser Liedmelodie öfters verwendet hat; singulär unter Bachs Sätzen zu dieser Melodie ist allerdings das Hervorgehen dieser Kadenz aus einer während der gesamten letzten Liedzeile stufenmelodisch aufsteigenden Basslinie. Diese Basslinie führt den Satz am Ende des vorletzten Taktes zunächst nach G-Dur, das in dieser Positionierung bereits eine gewisse Stabilität vermittelt – aber es wird durch die Achtelbewegung der Mittelstimmen und den weiter vorandrängenden Bass sogleich wieder überrannt und muss der Schlusskadenz weichen. Es ist davon auszugehen, dass Bach durch diese zielstrebig auf den Schlussakkord zulaufende Stimmführung den Choraltext „das [was Gott sich vorgenommen hat, Anm. MW] muss doch endlich kommen / zu seinem Zweck und Ziel“ musikalisch versinnbildlicht.

Der harmonisch auffällige Stollen dieses Choralsatzes wurde im späten 18. Jahrhundert schon einmal Gegenstand der Kritik: Abbé Vogler verwendet diesen Abschnitt des Satzes in seinem Lehrbuch *Abt Vogler's Choral-System* in einer Art Pasticcio aus insgesamt vier Bachschen Sätzen über die Haßler-Melodie, die er als „Orgelbegleitungen“ bezeichnet und jeweils ohne Text anführt, womit er einen möglichen Wort-Ton-Bezug von vornherein komplett ausblendet. Da er allein den Stollen mit Ausschnitten aus anderen Sätzen kombiniert, reißt er ihn zudem in rein musikalischer Hinsicht ebenfalls aus dem Zusammenhang.

³⁶⁶ Ebd., S. 120.

³⁶⁷ Terminologie gemäß der Klausellehre des 17. Jahrhunderts, wie sie sich etwa bei Wolfgang Caspar Printz (Printz 1696) findet.

Besonders am Satzbeginn mit dem Sekundakkord und an der „falschen“ phrygischen Kadenz nach A im zweiten Takt nimmt er – rein satztechnisch gesehen natürlich zu Recht – massiv Anstoß aus dem Blickwinkel einer von ihm mit Stolz vertretenen Theorie der korrekten Setzweise von Kirchentonarten und konstatiert:

„Wie nöthig kluge Auswahl der Schlußfälle sei, und wie leicht man, aus Mangel einer reifen Beurtheilungskraft, in zwei entgegengesetzte Fehler verfallen könne, nämlich bald zu steif, bald zu schwülstig, bald zu monotonisch, bald zu ausschweifend zu werden, beweist das Beispiel eines sonst so großen Mannes [gemeint ist Bach, Anm. MW]“³⁶⁸.

Voglers Umgang mit dem Satz und sein daraus hervorgehendes negatives Urteil veranschaulichen drastisch die Sinnlosigkeit des Versuchs, eine so markante Choralharmonisierung ohne Einbeziehung des Textes sinnvoll analysieren und verstehen zu wollen. Es ist evident, dass ein Choralatz wie dieser ausdrücklich für die *eine* Strophe, die das Libretto der Kantate vorgibt, komponiert worden ist. Dementsprechend funktioniert er auch nur für diese eine Strophe, während es bei der Unterlegung beliebiger anderer Strophen zu grotesken Interferenzen zwischen Textaussage und musikalischem Affekt kommen würde. Bach enthebt mit der hier zu beobachtenden Technik, eine Chormelodie textbezogen bedarfsgerecht harmonisch und satztechnisch sehr speziell und spannungsreich zu beleuchten, ebendiese Kirchenliedmelodie punktuell ausdrücklich ihrer Verpflichtung zum allgemeinen, abgesehen von ihrem affektiven Grundcharakter neutralen Dienst an einer gesamten Lieddichtung oder sogar an mehreren Lieddichtungen und verknüpft sie dafür konkret mit der inhaltlichen Aussage einer bestimmten Strophe und deren theologischen Gehalt.

Die Tendenz, Bach angesichts eines so expliziten kompositorischen Vorgehens im Zusammenhang mit einem eindeutig solche Besonderheiten legitimierenden Textes im Zweifelsfall eher ein autonom musikalisches als ein textausdeutendes Handeln zu unterstellen, findet sich auch noch in der moderneren Literatur. Wenn Konrad Küster bei seiner Besprechung der Kantate BWV 153 über den Satz „Und ob gleich alle Teufel“ verallgemeinernd anmerkt, harmonische „Härten“ seien „in jener Zeit typisch für Bachs vierstimmige Choralsätze“³⁶⁹, ohne eine Verbindung zum Text der Choralstrophe herzustellen, dann benennt er damit unnötig neutral lediglich eine temporäre Vorliebe Bachs für auffällig dissonante Harmonik. In der Analyse des

³⁶⁸ Vogler 1800, S. 58 f., Notenbeispiel in Bd. 2, Tabelle II.

³⁶⁹ Küster 1999, S. 222.

Satzes konnte jedoch gezeigt werden, dass die harmonischen Härten sich in Übereinstimmung mit einer entsprechenden Turbulenzen legitimierenden Textaussage befinden und sich dort, wo der Text sich von den Machenschaften des Teufels weg- und auf Gottes zielgerichtetes, die teuflischen Umtriebe sogar einbeziehendes Heilshandeln hinbewegt, schrittweise wieder beruhigen und stattdessen eine zielgerichtete Stringenz das Bild bestimmt.

Vor dem Hintergrund dieses Befundes ist eine isoliert musikalische Experimentierlust Bachs, die etwa nicht im Dienste des Textes stünde, praktisch auszuschließen. Diese Annahme wäre viel zu kurz gegriffen: vielmehr hat Bach in dieser Zeit kreativ nach neuen Ausdrucksmitteln zur Textversinnbildlichung in Choralsätzen gesucht³⁷⁰.

9.4 Die anschließende Tenorarie „Stürmt, ihr Trübsalwetter“

Wenn Bach bei der Anlage dieser vergleichsweise kurzen Kantate tatsächlich den Aspekt der Kräfteschonung seiner in Weihnachtsfestzeit sehr beanspruchten Musiker im Blick hatte, wie Dürr meint³⁷¹, dann hat er dabei vielleicht an seinen Chor, nicht aber wohl an den Tenorsolisten (und auch nicht an die Streicher) gedacht, denn die auf den Chorsatz *Und ob gleich alle Teufel* folgende Arie für Tenor mit Streicherbegleitung und Basso Continuo ist ein ausgesprochen forderndes Stück. Diese Arie markiert den dramatischen Höhepunkt der Kantate, einerseits innerhalb der insgesamt drei vokalen Solonummern. Deren erste, die Nummer drei der Kantate, ist ein lediglich vom Generalbass begleitetes Arioso des Basssolisten über einem ostinaten instrumentalen Bassmotiv; textlich ein alttestamentliches Zitat (Jes 41,10), präsentiert es sich mit seiner Konzentration auf die Textvermittlung der Trostbotschaft „Fürchte dich nicht, ich bin mit dir...“ in typischer *Vox Dei*-Manier. Die an achter Stelle der Satzfolge (vor dem Schlusschoral) stehende Alt-Arie „Soll ich meinen Lebenslauf unter Kreuz und Trübsal führen“ dagegen zeigt mit ihrem frohgemut-entspannten Menuett-Charakter den Protagonisten der Kantate als mittlerweile von Christus überzeugend getröstet und beruhigt.

Die mittlere Arie des Tenorsolisten dagegen positioniert diesen Protagonisten noch mitten im Sturm der teuflischen Widersacher-Machenschaften, im Text als „Trübsalwetter“, „Fluten“ und „Unglücksflammen“ bezeichnet, die die Ruhe des Gläubigen stören.

Bach fand zur Versinnbildlichung dieser Unbill effektvolle musikalische Mittel, die auch rein grafisch schon Eindruck machen:

³⁷⁰ Zu diesem Ergebnis kommt auch Werner Breig, vgl. Breig 1988 (insbes. S. 300-307).

³⁷¹ Dürr 2000, S. 198.

6. Aria*

Violino I

Violino II

Viola

Tenore

Continuo
Organo (bez.)
Organo

3

5

Stürmt nur, stürmt, ihr Trüb - - sals - wet - ter, stürmt nur, stürmt, ihr Trüb - - sals -

Abb. 59: Beginn der Tenorarie BWV 153/6

Die Sechzehntelkaskaden der ersten Geige mag man wahlweise als heulende Sturmböen oder als züngelnde Flammen deuten; sie vereinen sich am Ende des Vorspiels zwecks noch gesteigerter aufrüttelnder Wirkung mit den anderen Streicherstimmen zum Unisono, und darüber hinaus behält sie der Basso Continuo beim Einsatz der Gesangsstimme bei, wodurch er dessen gezackte Akkordbrechungen zunächst ein sicheres Fundament verweigert.

Die Entfaltung der aufgewühlten Motivik geschieht gleich zu Beginn des Ritornells über einer absteigenden Basslinie, die auf A beginnt und bis zum D absteigt, wo sie auf einer Fermate zum Stillstand kommt (T. 3), um die angestaute Energie danach im Unisono mit den hohen Streichern in gemeinsamer Zweiunddreißigstelbewegung zu entladen. Insgesamt fünfmal taucht

dieses Ritornell im Verlauf der Arie auf (viermal von A aus absteigend, einmal von E), ein zweiter Durchgang beginnt am Ende des obigen Beispiels, in T. 6. Die fallende Basslinie der ersten Hälfte ist dabei stets so harmonisiert wie im obigen Notenbeispiel. Jeder Basston trägt zunächst als Grundton eine Dreiklangsharmonie, um dann bei seiner Wiederholung jeweils zum Basston eines Sekundakkords zu werden, der dann stimmführungstechnisch (der Basston ist die Septim des Akkords) den Abwärtsschritt der Bassstimme fordert.

Man kann diese Basslinie samt der stringenten, ihr Vorandrängen verstärkenden Harmonisierung als besondere Form eines Lamento-Basses betrachten, der die Aussage der Arie unterstreicht. Schließlich berichtet der Tenor ja von den vielfältigen Anfechtungen, unter denen er steht, obwohl er – davon kündigt der zweite Teil des Textes – die tröstlichen Worte Gottes schon vernimmt. Gleichzeitig verweist der Abstieg dieses Bassmotivs über die Unterquarte hinaus (typisch für einen Lamentobass wäre ja die Tonfolge A-G-F-E mit Kadenzbildung über dem E als fünfter Stufe) aber auch auf den Anfang der Melodie der vorausgegangenen Choralstrophe³⁷².

Man kann, wenn man die Basslinie explizit auf den Beginn der Choralstrophe beziehen möchte, bei ihrem Auftreten in der Arie jeweils die Worte „(Und) ob gleich alle Teu(fel)“ mithören, was ja tatsächlich Sinn ergeben würde: Der Sänger stemmt sich gegen die von den Teufeln verursachte Unbill und ist sich dabei der göttlichen Hilfe schon bewusst. In diesem Sinne repräsentiert und tradiert das Melodie-Incipient als Basslinie, falls es bewusst als Zitat der Chormelodie gesetzt ist, gleichzeitig auch die Aussage der ganzen unmittelbar zuvor erklungenen Strophe. Innerhalb von Bachs vielfältigem Umgang mit dieser Liedmelodie findet sich ja mehrfach das Zitat der prägnanten ersten Liedzeile als *pars pro toto*³⁷³.

Darüber hinaus jedoch offenbart das ggf. vom Choral abgeleitete Melodiemotiv, so wie es hier in der Arie als Basslinie zum Einsatz kommt, auch seine generelle Qualität als Lamentobass. Ein Zitat der ersten Liedzeile kann also auf den Choral zurückverweisend (und damit ggf. auf eine bestimmte Textaussage des Chorals bezogen) oder auch über den Choral hinausweisend (und damit verallgemeinernd auf den rein musikalischen Lamento-Charakter bezogen) verstanden werden. Letztere Deutung erweitert die Perspektive mit Blick auf das Ausdruckspotential dieses Melodie-Incipient, erstere ist freilich im vorliegenden Fall vom *tatsächlichen* Erscheinen der Melodie im Choralsatz „Und wenn gleich alle Teufel“ abhängig; gäbe es diesen Choralsatz nicht, würde man eine Verbindung des Arienbasses zur Liedmelodie sicherlich nicht in Betracht ziehen und nur von einer Lamento-Figur ausgehen.

³⁷² Vgl. auch Klek 2016, S. 239.

³⁷³ Besonders in BWV 106 und BWV 127.

Wenn man das Erscheinen dieser absteigenden Basslinie in der auf den Choral *folgenden* Arie mit der Melodie des Chorals in motivische Verbindung zu bringen bereit ist, sollte man zusätzlich noch einen Blick auf den Schluss des Tenor-Rezitativs Nr. 4 werfen, das der Choralstrophe *vorausgeht*:

andante

17

Tenore

8

hilf, Hel-fer, hilf! er-ret-te mei-ne See- le!

Continuo

The image shows a musical score for a scene from an opera. It features two staves: a vocal line for a Tenor and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'andante'. The vocal line begins with a fermata on a whole note G4, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The lyrics are 'hilf, Hel-fer, hilf! er-ret-te mei-ne See- le!'. The continuo line provides a harmonic accompaniment with a mix of eighth, sixteenth, and thirty-second notes, including some accidentals. The score is numbered 17 at the top.

Das abschließende *Andante* mündet nach absteigenden verminderten Dreiklängen in eine *Exclamatio*-Figur (Petzoldt spricht von einem „Hilferuf“³⁷⁴), deren Tonfolge A-G-F-(G)-E-D man motivisch ebenfalls in Verbindung mit dem Lamento-artigen Bassgang des Arien-Ritornells – und dann wohl auch mit der ersten/dritten Zeile der Choralmelodie – bringen könnte. Die drei Mittelsätze der Kantate hätten damit eine locker-assoziative Verbindung auf motivischer Ebene³⁷⁵, die in dramaturgischer Hinsicht durchaus Sinn ergäbe: Der Hilfescrei des Tenors um Rettung, das Aufgreifen seiner finalen Melodik im folgenden Choral, der der Angst des Tenors zunächst einen Namen gibt und der dann durch die vergewissernde Bestätigung des Aufgehoben-Seins in Gottes Heilsplan zur Beruhigung des Gemüts führt. Was folgt ist die sich anschließende Tenorarie mit ihrer nun wieder individuell vom Solisten vorgetragenen Grundaussage, dem Toben der feindlichen Mächte nunmehr trotzen zu können – hier ist das Motiv zu

³⁷⁵ Diese motivische Verbindung korrespondiert allerdings mit einer sehr stringenten Verbindung auf harmonischer Ebene: Das Recitativo endet in D, der finale Basston ist die dissonante Septime im Bass beim ersten Akkord des Chorals, und ebendieser Septimakkord von E-Dur schafft über die halbschlüssig wirkende Schlusskadenz der Choralstrophe hinaus dominantisch den Anschluss zum a-Moll der folgenden Tenorarie.

einer Lamento-Figur im Instrumentalbass „geronnen“, wo es zwar noch die Grundlage für das im Instrumentalsatz versinnbildlichte Toben bildet, aber den jetzt durch widerfahrene Tröstung zuversichtlichen Sänger nicht mehr zu ängstigen vermag.

10 *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 135 – Die Liedmelodie als Bassstimme eines Eingangschores

10.1 *Der Choralkantaten-Jahrgang 1724/25 und die besondere Position von BWV 135*

Das chronologisch nächste Werk, innerhalb dessen Bach die Chormelodie *Herzlich tut mich verlangen / Ach Herr, mich armen Sünder* einer Bearbeitung unterzog, ist die Kantate BWV 135, komponiert für den 25. Juni 1724, im liturgischen Kalender der 3. Sonntag nach Trinitatis.

Diese Gottesdienstmusik ist Bestandteil des sog. „Choralkantaten-Jahrgangs“, jenes zweiten Leipziger Kantatenzyklus³⁷⁶, für den Bach insgesamt vierzig Kirchenlieder zur Grundlage einer strukturell erkennbar einheitlich gestalteten Serie machte. Diese Serie begann am 1. Sonntag nach Trinitatis des Jahres 1724 (11. Juni) mit BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort* und endete an Mariä Verkündigung 1725 (25. März). Das Datum des Beginns ergibt ohne weiteres Sinn: Im Jahr 1723 hatte Bach zum 1. Sonntag nach Trinitatis sein Amt als Thomaskantor angetreten; derselbe liturgische Termin im Folgejahr markiert also den Anfang seines zweiten Amtsjahres. Dass Bach sich selbst zu diesem Termin mit einem ganz neuen, dazu noch mit einem musikalisch wie inhaltlich ausgesprochen anspruchsvollen und markanten Projekt motivierte, ist plausibel – ebenso wie auch der markante Einstieg in dieses Projekt mittels einer großen französischen Ouvertüre mit Choreinbau (BWV 20/1), dem zugrundeliegenden Lied gemäß als Bearbeitung der ersten Strophe von *O Ewigkeit, du Donnerwort*³⁷⁶.

Größere Mühe macht der Bachforschung bekanntlich das scheinbar abrupte Ende der Choralkantaten-Serie. Warum ließ Bach den Zyklus nicht ein komplettes Jahr hindurch bis zum Trinitatis-Sonntag des Jahres 1725 weiterlaufen? Konsens ist, dass Bach die Serie der Choralkantaten nicht ohne Hilfe eines theologisch kompetenten Librettisten verwirklichen konnte: In der Regel blieben von dem jeweils einer Kantate zugrunde gelegten Lied nämlich nur die Rahmenstrophen für eine große Choralbearbeitung bzw. für einen schlichten Schlusssatz im Original

³⁷⁶ Freilich reduziert sich die Bedeutung der Wahl einer Ouvertüre als Gefäß für den Choral nicht allein auf den persönlichen Anlass des beginnenden zweiten Dienstjahres. Vielmehr spielt Bach subtil mit den Spezifika dieser instrumentalen Gattung: Die markanten Rhythmen und kurzen schnellen Figuren, die durch die aufführungspraktisch übliche Überpunktierung entstehen, versinnbildlichen das Erschrecken des Menschen vor einer Ewigkeit, die eventuell ewige Qual und Pein in der Hölle bedeuten könnte. Der fugierte rasche Mittelteil ist hier im Wortsinne eine „Fuga“ insofern er den „Fluchtreflex“ des Menschen angesichts dieser Bedrohung musikalisch repräsentiert. Ganz anders setzte Bach die Ouvertürenform in BWV 61 *Nun komm, der Heiden Heiland* (1714 für Weimar komponiert, am 1. Advent 1723 in Leipzig wieder aufgeführt) ein: Hier stehen die prächtigen Rahmenteile für den bevorstehenden Einzug des göttlichen Königs in sein Reich, während der fugierte Mittelteil das konfuse Staunen der Menschen über dieses Wunder widerspiegelt. Darüber hinaus markiert die Ouvertüre in BWV 61 zudem auch den Beginn des Kirchenjahres.

erhalten, während sämtliche Binnenstrophen zu Rezitativ- bzw. Arientexten umgedichtet wurden. Bei dieser Art der Textbearbeitung wurde nicht nur die metrisch gleichmäßige Reihe der Verse zwecks Gewinnung madrigalischer Textstrukturen aufgebrochen, sondern es wurden immer wieder auch neue theologische Akzente gesetzt³⁷⁷. Wenn diese dichterische wie theologische Fertigkeiten voraussetzende Aufgabe also ein entsprechend befähigter Textredaktor übernommen hatte, dann ist der Gedanke naheliegend, das Ende des Zyklus' könnte durch den Ausfall des Dichters bedingt sein³⁷⁸. Ein Todesfall, der zu dieser Vermutung passen könnte, beträfe den Theologen Andreas Stübel, Dozent der Leipziger Universität und ab 1684 Konrektor der Thomasschule³⁷⁹, nach nur dreitägiger Krankheit plötzlich verstorben am 31. Januar 1725. Die These, Stübel sei der Librettist gewesen, hat indes den Schönheitsfehler, dass dieser schon 1697 seines Lehramtes enthoben worden war, weil er wohl nachhaltig als streitbarer Vertreter abseitiger Lehren (u. a. derjenigen von der „peremptorischen Gnadenfrist“ mit Ablaufdatum am 15. August 1700, nach welchem Termin der Mensch nicht mehr der Gnade Gottes teilhaftig werden könne³⁸⁰) in Erscheinung getreten war. Vor diesem Hintergrund hat zuletzt Konrad Klek Stübel als Textdichter für die Choralkantaten verworfen, nicht ohne allerdings eine andere Idee für das seiner Ansicht nach eben nicht vorzeitige Ende des Zyklus' zu präsentieren:

„Dass dieser Zyklus gezielt auf 40 Kantaten angelegt worden sein könnte und gar keinen Torso darstellt, ist bisher nicht erwogen worden, lässt sich aber durchaus plausibel machen. Die letzte neue Choralkantate erklang am 25. März 1725, vier Tage zuvor beging Bach seinen 40. Geburtstag. So könnte dies ein dezidiertes ‚Projekt 40‘ zur Vollendung des 40. Lebensjahres sein! Da für Bach biblische Bilder und Symbole essentiell waren, wird ihm die biblische Bedeutung der 40 unmittelbar vor Augen gestanden haben: 40 Jahre Israel in der Wüste, 40 Tage Versuchung Jesu durch den Teufel, daher 40 Tage Fastenzeit vor Ostern, in Leipzig als Bußzeit profiliert durch das Schweigen der Kantatenmusik. Die bis zur Bußzeit reichenden 40 Choralkantaten wären demgemäß als Bußakt zu deuten, mit welchem Bach zu seinem 40. Geburtstag als Sünder vor Gott tritt und um Gnade bittet, der er im Glauben durchaus gewiss sein kann. Der persönliche Ansatz von Bachs Kantatenschaffen erhellt ja bereits daraus, dass er den Zyklus nicht

³⁷⁷ Vgl. dazu u. a. Axmacher 1983.

³⁷⁸ So etwa Dürr 2000, S. 53.

³⁷⁹ Für Stübel als Dichter des Choralkantaten-Jahrgangs spricht sich u. a. Meinrad Walter aus (vgl. Walter 2011, S. 51), dabei Bezug nehmend auf eine entsprechende Vermutung von Hans-Joachim Schulze (vgl. Schulze 1999).

³⁸⁰ So der Artikel „Andreas Stübel“ von Friedrich Koldewey in der *Allgemeinen Deutschen Biographie*, Bd. 36 (1893), S. 702-704, Digitalisat: <https://www.deutsche-biographie.de/sfz81797.html#adbcontent>, abgerufen am 13. 10. 2017.

wie sonst bei Barockkomponisten üblich, mit dem Kirchenjahr am 1. Advent beginnt, sondern mit seinem eigenen Leipziger ‚Jahrgang‘-Beginn am ersten Trinitatissonntag.“³⁸¹

Klek liefert darüber hinaus einige weitere Argumente für einen persönlich-biografischen Anknüpfungspunkt bei der Anlage und Terminierung des Choralkantaten-Jahrgangs³⁸².

Die Kantate *Ach Herr, mich armen Sünder* ist indes nicht nur Teil dieses speziellen zyklischen Kantaten-Projekts (dessen Besonderheit freilich unabhängig von eventuellen biografischen Bezugspunkten, wie Klek sie annimmt, vor allem auch formal, inhaltlich sowie übergreifend musikhistorisch beschreibbar ist³⁸³), sondern sie gehört im engeren Sinne auch noch zum „Eröffnungsportal“³⁸⁴ des Zyklus’: Die ersten vier Werke sind zu einer Einheit verklammert, indem sie im Blick auf ihre großen Eingangschöre vier unterschiedliche, jeweils sehr prägnant herausgearbeitete Satzmodelle repräsentieren, innerhalb derer der Cantus firmus (also die jeweils verarbeitete Chormelodie) Kantate für Kantate abwärts vom Sopran in den Bass wandert. In BWV 20 *O Ewigkeit, du Donnerwort* ist dieses Satzmodell eine französische Ouvertüre (Liedmelodie im Sopran). BWV 2 *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* beginnt mit einer auf die Vokalpolyphonie der Renaissance zurückweisenden Motette (Liedmelodie im Alt), BWV 7 *Christ, unser Herr, zum Jordan kam* präsentiert zu Beginn ein Violinkonzert mit Choreinbau (Liedmelodie im Tenor), und BWV 135 *Ach Herr, mich armen Sünder* schließlich hat als Kopfsatz eine besonders eigenwillige, als Satztyp schwer greifbare³⁸⁵ Choralbearbeitung, in welcher ausschließlich die zeilenweise eingespielte Liedmelodie in der Bassstimme des Vokalsatzes die Bassfunktion in den sonst basslosen Orchestersatz einbringt.

³⁸¹ Klek 2015, S. 14.

³⁸² Die Idee als solche ist indes nicht ganz neu: Walter F. Hindermann versuchte 1975 schon einmal eine ähnliche Deutung; weil er jedoch (nach einer Zählweise von Dürr und Dadelsen) nicht von 40, sondern von 41 Choralkantaten vor Abbrechen der Reihe ausgeht, bemühte er die Zahlensymbolik dahingehend (J. S. Bach = 41 gemäß dem Zahlenalphabet), Bach habe am 21. März 1725 ja auch sein „41. Altersjahr“ begonnen (vgl. Hindermann 1975, S. 15), wofür er sich Alfred Dürres unverhohlenen Spott zuzog (vgl. Dürr 1976, S. 190).

³⁸³ Vgl. etwa Dürr 2000, 49-56, Krummacher 1995 oder R. Steiger 1991.

³⁸⁴ Ebd., S. 15.

³⁸⁵ Alfred Dürr (Dürr 2000, S. 465), sieht den Satz „wohl am ehesten als Choralfantasie“. Friedhelm Krummacher kritisiert den Terminus als von Spitta übernommen: „Wenn Spitta die Eingangssätze der Choralkantaten als ‚ganz freie Choralfantasien‘ bezeichnete, so meinte er neben ‚der Übertragung von dem Orgelgebiet‘ primär ‚das selbständige Tonstück, welches den Empfindungsgehalt des Chorals erschöpfend darstellen soll‘. Die Ableitung von der Orgelmusik ist nicht nur prekär im Gedanken an die improvisatorische Freiheit, die entsprechend phantastische Bearbeitungen von Buxtehude, Reincken oder Bruhns auszeichnet. Sie verdeckt auch die Genesis dieses Satztyps in Bachs eigenem Werk und damit die systematische Kombinatorik, die den eigenen und neuen Rang all dieser Sätze ausmacht“ (Krummacher 1995, S. 68). Es ist freilich fraglich, ob sich Dürr überhaupt wesentlich auf Spittas Terminologie bezieht: Während dieser die Gesamtheit der Choralkantaten-Eingangssätze verallgemeinernd als „Choralfantasien“ bezeichnet, suchte Dürr ja offensichtlich nur für BWV 135/1 eine Bezeichnung, die die Besonderheit dieses Satz erfassen hilft.

Der Eingangssatz von BWV 135 präsentiert sich aufgrund seiner motivisch-thematischen Einheitlichkeit und seiner unmittelbar einleuchtenden Aussageintention in musikalisch-rhetorischer Hinsicht als scheinbar geradlinig entworfen bzw. ausgeführt. Er bringt offensichtlich einfach das zum Ausdruck, was er materiell bzw. strukturell *de facto ist* – und gerade darum fällt es gar nicht so leicht, über die bloße Beschreibung seiner Struktur hinauszugelangen und noch umfassender Einblick in die Sphäre seiner Sinnbildhaftigkeit zu erlangen. Darum soll zunächst in mehreren Schritten die Textgrundlage des Satzes und deren theologisches Aussagepotential aufgefächert werden; mit dem dabei gewonnenen Wissen kann Bachs Vertonung dann tiefergehend untersucht werden.

10.2 Die Kirchenlied-Grundlage des Textes von BWV 135

Wie bei allen Choralkantaten des zweiten Leipziger Jahrgangs liegt dem Libretto ein Kirchenlied zugrunde, dessen Binnenstrophen vom Librettisten umgestaltet wurden. Im Falle von BWV 135 ist dies das Lied *Ach Herr, mich armen Sünder*. Komplizierend kommt speziell in dieser Kantate hinzu, dass das Lied selbst schon die Bearbeitung eines anderen Textes ist. Es basiert auf Psalm 6, dem ersten der sieben Bußpsalmen, und ist somit eine Psalmphrase in eben jenem Sinne, in welchem Martin Luther selbst diese neue, von ihm „erfundene“ Liedgattung durch eigene Umdichtungen (etwa *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* nach Ps 130) vorbildhaft angelegt und dieses Verfahren der Schaffung neuer Gemeindelieder zur Nachahmung empfohlen hatte³⁸⁶.

Der Dichter dieses Psalmliedes ist Cyriacus Schneegaß, geboren 1546 in Buflieben, ausgebildet zum Pfarrer in Gotha – dort u. a. von Cyriacus Lindemann, einem Cousin Martin Luthers – und in Jena, wo Professor Nikolaus Selnecker (1530-1592, ausgebildet in Wittenberg, dort in Kontakt zu Philipp Melanchton stehend) sein Lehrer war. Als Inhaber einer Pfarrstelle in Friedrichroda und Mitarbeiter der Weimarer Superintendentur ehelichte er wohl Anfang der 1570er Jahre die Tochter seines Lehrers Lindemann.

Schneegaß verfasste und edierte über siebenzig Liedtexte, die in ihrer Gesamtheit in seiner vorletzten Liederbuch-Veröffentlichung *Geistliche Lieder vnd Psalmen Für Einfeltige frome Herzen zugerichtet* (Erfurt 1597, im Todesjahr des Verfassers) enthalten sind. Etwa die Hälfte davon sind Psalm-Paraphrasen, darunter Liedbearbeitungen sämtlicher sieben Bußpsalmen.

³⁸⁶ Vgl. z. B. Möller 2000, S. 72-74.

Alle im Buch enthaltenen Lieder sind entweder mit Verweisen auf bekannte Melodien versehen oder mit weniger bekannten, dann mit Noten abgedruckten Melodien unterlegt; vereinzelt kommen auch vierstimmige Sätze (wiedergegeben durch nacheinander abgedruckten Einzelstimmen) vor. Interessant ist die Melodiezuweisung bei *Ach Herr, mich armen Sünder*: Dieser Text ist bei Schneegaß selbst noch nicht mit der Haßlerschen Melodie verbunden; vielmehr heißt es am fraglichen Ort „Im Thon / Ich danck dir lieber HERRE“³⁸⁷:

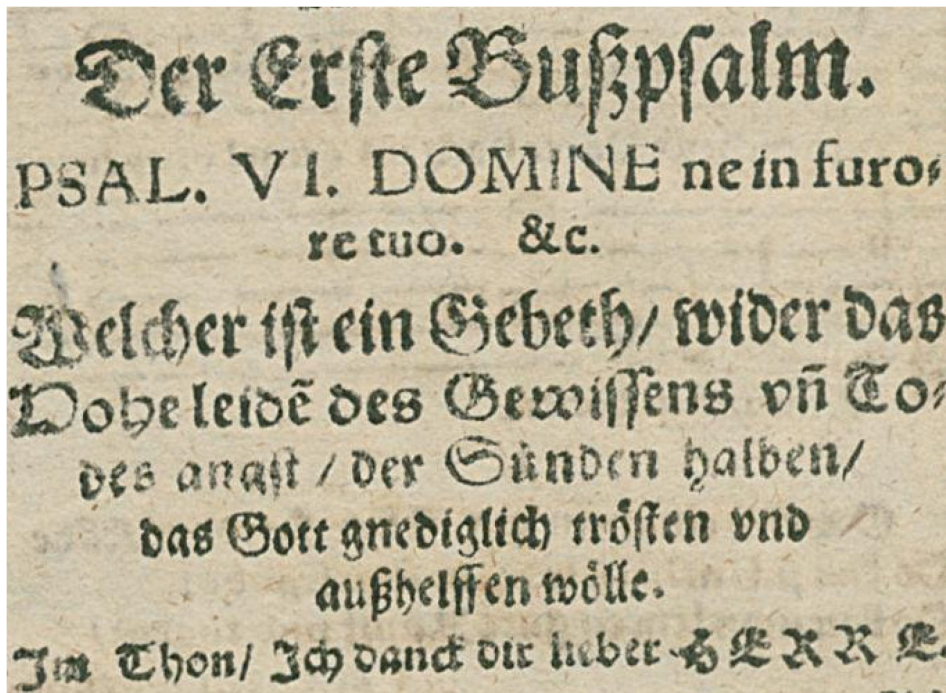


Abb. 61: Cyriacus Schneegaß' Paraphrase von Psalm 6 in der Erstveröffentlichung

Die einige Zeit später entstandene Tradition, dieses Psalmlied auf die Melodie von *Herzlich tut mich verlangen* zu singen, ist also offensichtlich nicht mehr von Schneegaß selbst initiiert worden. Laut Zahn³⁸⁸ findet sich die Zuweisung von *Ach Herr, mich armen Sünder* zur Haßlerschen Melodie erstmals im *Dreßdnischen Gesang-Buch* von 1625 – und datierte damit also später als die Zuweisung von *Herzlich tut mich verlangen* (1613).

Im Leipzig der 1720er Jahre jedenfalls sind die beiden zuvor genannten Lieder die Haupttexte zur Haßlerschen Melodie: Im *Vopelius* von 1729 (wo das Lied direkt nach Luthers *Aus tieffer*

³⁸⁷ Schneegaß 1597 (keine Seitenzahlen).

³⁸⁸ Zahn 3, 1890, S. 400 (Nr. 5385a.).

Noth positioniert ist) steht es daher ohne Melodie-Verweis³⁸⁹ (wie im selben Buch auch *Herzlich tut mich verlangen*³⁹⁰), allerdings mit der falschen Verfasser-Angabe „Herm. Schein“:

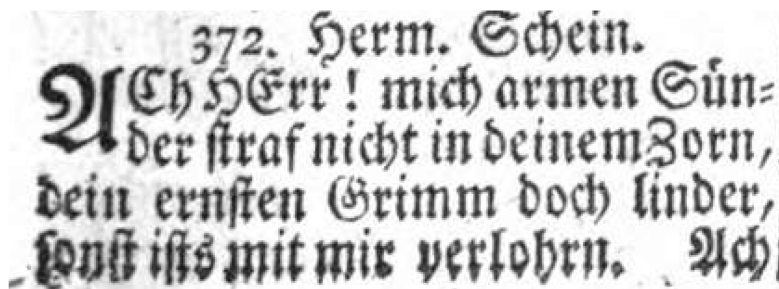


Abb. 62: „Ach Herr, mich armen Sünder“ mit falscher Verfasserangabe im „Vopelius“ von 1729

Ebenfalls unter dem Namen Hermann Schein – und hier mit Verweis auf den zugrundeliegenden Psalm 6 – ist es im 1725 neu aufgelegten *Dreßdnischen Gesang-Buch*³⁹¹ (hier die Folgeauflage von 1727) abgedruckt:

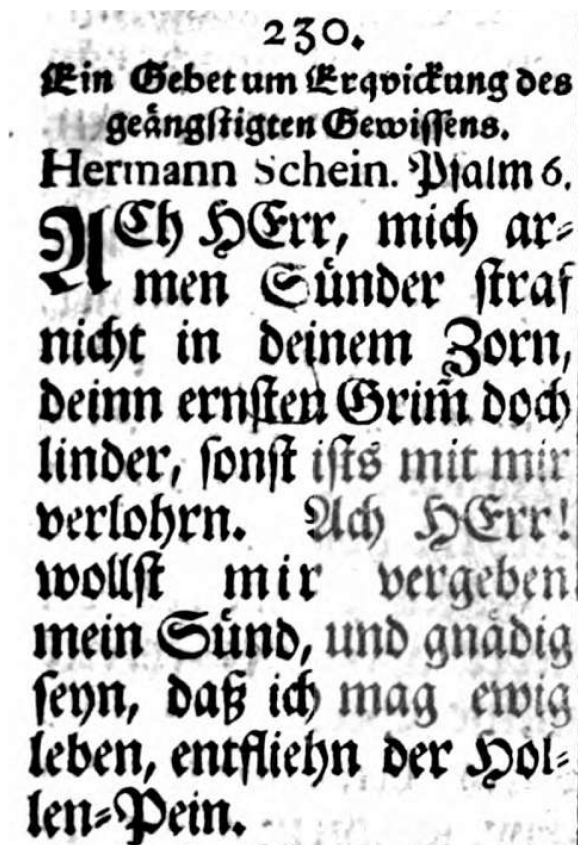


Abb. 63: „Ach Herr, mich armen Sünder“ mit falscher Verfasserangabe im „Dreßdnischen“ von 1727

³⁸⁹ Vopelius 1729, S. 223.

³⁹⁰ Ebd., S. 465.

³⁹¹ Dreßdnisches 1727, S. 287.

Die falsche Zuordnung zu Johann Hermann Schein, der von 1616 bis 1630 Thomaskantor in Leipzig war, könnte damit zusammenhängen, dass Haßlers Liedmelodie in älteren Gesangbüchern häufig in Scheins vierstimmigem Satz wiedergegeben war; auf diesem Wege scheint sich dann irrtümlich die Meinung gebildet zu haben, der eine der beiden Haupttexte – eben *Ach Herr, mich armen Sünder* – zu dieser Melodie sei ebenfalls von Schein gedichtet worden.

10.3 Die Umgestaltung von „*Ach Herr, mich armen Sünder*“ zum Kantatenlibretto

Cyriacus Schneegaß hat sich bei der Umgestaltung von Psalm 6 zum Lied grundsätzlich über weite Strecken eng an den Bibeltext (in Luthers Übersetzung, s. linke Spalte) gehalten, wie die folgende Gegenüberstellung unmittelbar verdeutlicht:

2. AH HERR straffe mich nicht in deinem
Zorn / Vnd züchtige mich nicht in deinem
grim.

3. HERR sey mir gnedig /

denn ich bin schwach /

Heile mich HERR /

Denn meine gebeine sind erschrocken.

4. Vnd meine Seele ist seer erschrocken / Ah
du HERR / wie lange?

5. Wende dich HERR / vnd errette meine
Seele /
Hilff mir vmb deiner Güte willen.

1. Ach HErr! mich armen Sünder
straf nicht in deinem Zorn,
dein ernsten Grimm doch linder,
sonst ists mit mir verlohren.
Ach HErr! wollst mir vergeben
mein Sünd und gnädig seyn,
daß ich mag ewig leben,
entfliehn der Höllen=Pein.

2. Heil du mich, lieber HErre,
denn ich bin kranck und schwach,
mein Hertz betrübet sehere
leidet groß Ungemach,
mein Gbeine sind erschrocken,
mir ist sehr Angst und bang,
mein Seel ist sehr erschrocken.
Ach du, HErr, wie so lang?

3. HErr, tröst mir mein Gemüthe,
mein Seel rett, lieber GOtt,
von wegen deiner Güte,
hilff mir aus aller Noth.

6. Denn im Tode gedenckt man dein nicht /

Wer will dir in der Helle dancken?

7. Jch bin so müde von seufftzen /

Jch schwemme mein Bette

die gantze nacht /

Vnd netze mit meinen threnen mein Lager.

8. Meine Gestalt ist verfallen fur trawren /

vnd ist alt worden /

Denn ich allenthalben geengstet werde.

9. WEichet von mir alle Vbeltheter /

Denn der HERR höret mein weinen.

10. Der HERR höret mein flehen /

Mein gebet nimpt der HERR an.

11. Es müssen alle meine Feinde zu schanden werden / vnd seer erschrecken / Sich zu rück keren / vnd zu schanden werden plötzlich.

Im Tod ist alles stille,

da denckt man deiner nicht,

wer will doch in der Hölle

dir dancken ewiglich?

4. Ich bin von Seufftzen müde,

hab weder Krafft noch Macht,

in grossem Schweiß ich liege

durchaus die gantze Nacht,

mein Lager naß von Thränen,

mein Gstalt für Trauren alt,

zu Tod ich mich fast gräme,

die Angst ist mannigfalt.

5. Weicht all ihr Übelthäter,

mir ist geholffen schon,

der HErr ist mein Erretter,

er nimmt mein Flehen an,

er hört meins Weinens Stimme,

es müssen fallen hin,

all, die sind meine Feinde,

um plötzlich kommen üm.

6. Ehr sey ins Himmels Throne

mit hohem Ruhm und Preiß

dem Vater und dem Sohne,

und auch zu gleicher Weiß

dem Heiligen Geist mit Ehren

in alle Ewigkeit,

der woll uns alln bescheren

die ewge Seeligkeit³⁹².

³⁹² Zitiert nach Vopelius 1729, S. 223.

Die doxologische sechste Strophe, die sich in den Gesangbüchern findet, steht nicht in Schneegaß' Originalveröffentlichung, muss also später nachgedichtet worden sein³⁹³.

An einigen Stellen ist das Lied ausführlicher als der Psalm, so etwa gleich in der ersten Strophe: Der Vergleich verdeutlicht, dass Schneegaß den Liedtext in pastoraler Absicht durch Topoi ergänzt (so wie dies auch schon Martin Luther in seinen Psalmaphrasen getan hatte), die um eines besseren Verständnisses willen den exegetischen Horizont erweitern: Das explizite Verweisen auf den Sünderstatus des Menschen und seine dadurch bedingte Verlorenheit, auf das Verlangen nach ewigen Leben und auf die Angst vor der Hölle als schreckenerregendem Gegenbild zur ewigen Seligkeit im Reich Gottes ist ebenso in diesem Sinne zu verstehen wie die Bitte um Vergebung der Sünden, die die im Psalm formulierte Bitte um Gnade umfassender erläutert.

10.4 Luthers Auslegung von Psalm 6

Zunächst sei die Exegese von Psalm 6 zurückverfolgt zu Martin Luther. In seinem persönlichen theologischen Werdegang haben die Psalmen eine wichtige Rolle gespielt, und schon in seiner ersten Psalmenvorlesung (1513-15) zeigen sich Ansätze seiner im Entstehen begriffenen reformatorischen Neuausrichtung. Luther hat sich auch in mehreren Kommentaren zum ersten Bußpsalm geäußert; unter Zuhilfenahme seiner Ausführungen ist die Ausgangslage des Betenden in seiner existentiellen Notsituation besser zu verstehen und schließlich auch vor dem Hintergrund der reformatorischen Theologie exakter zu spezifizieren.

In den *Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens* (1531-1533) erklärt Luther:

„Der sechst Psalm ist ein Betpsalm und klagt über hohe und rechte heimliche leiden des gewissens, so umb seiner sunde willen, im glauben und hoffnung mit dem gesetz und

³⁹³ David Hill weist darauf hin, dass die sechste Strophe nicht im *Vopelius* von 1682 steht (Hill 1994, S. 189). Allerdings findet sie sich im *Dreßdnischen* bereits in der Ausgabe von 1707, im *Vopelius* ist sie dann in der ersten Ausgabe der Neuauflage von 1729 nachweisbar. Zudem ist bemerkenswert, dass das *Arnstädtsche Verbesserte Gesangbuch* von 1705 (Arnstädtsches verbessertes 1705, S. 207ff.) und das *Arnstädtsche Neu-Vermehrte Gesangbuch* von 1711 (Arnstädtsches neu=vermehrtes 1711, S. 196f.) eine achtstrophige Version des Liedes enthalten, bei denen dieselbe doxologische Strophe an letzter Stelle steht, während die sechste und die siebte den Rahmen der interlinear nachvollziehbaren Psalmaphrase verlassen, indem sie bereits in den früheren Strophen behandelte Themen nochmals aufgreifen. Es scheinen also diverse Erweiterungen des Liedes in Umlauf gewesen zu sein, sodass die Präsenz der sechsten, doxologischen Strophe in Bachs Bearbeitung des Liedes nicht zu verwundern braucht.

zorn Gottes gemartert und zu verzweifelung oder misglauben getrieben wird, Welchs heissen sonst im Psalter hin und widder ‚des todes bande‘ und ‚der hellen stricke‘ oder ‚todes not‘ und ‚hellen angst‘.“³⁹⁴

Schneegaß’ „Höllen=Pein“ ist in Luthers Aufzählung zu erahnen, auch wenn sie nicht wörtlich vorkommt: Das Leiden des Betenden ist also ein Leiden des Gewissens, verursacht durch die Sündhaftigkeit des Menschen und den dadurch entstehenden Konflikt mit dem Gesetz und mit Gott selbst, dessen Zorn der Betende spürt.

Luther identifiziert indes Gott selbst, der den Menschen gezielt der Anfechtung aussetzt, als Ursache für diese Gewissensnot, weshalb Gott auch gleichzeitig der einzige richtige Ansprechpartner in dieser Krisensituation ist:

„In allem leiden und anfechtung sal der mensch zu aller ersten zu got lauffen, und erkenn und auffnemen, als von got zugeschickt werde, es kom von teuffel ader von menschen. Alßo thut hie der propheet, der yn dießem psalme ennent sein feind, aber tzum ersten leufft er zu got, und nympt die feindschafft seiner feind nit von yhn, sunder von got an, dan mit der weiße lernet sich die geduld und forcht gottis. Wer aber den menschen anseheth und nit von got an nympt, wirt ungedultig und gottis vorachter.“³⁹⁵

Gemäß Luther gilt es hinsichtlich der von Gott geschickten Leiden zu differenzieren:

„Got strafft auf zweyerley weiße, Eyn mal yn gnaden als eyn gutiger vater und tzeytlich, Das ander mal yn tzorn als eyn gestrenger richter und ewig.“³⁹⁶

Die Ängste des Betenden, die im ersten Teil des Psalms so prägnant beschrieben werden, beziehen sich also nicht allein auf sein Angefochten-Sein als solches, sondern vielmehr darauf, dass er gar nicht weiß, ob er in Gnade (und damit letztendlich heilbringend) oder im Zorn (und in diesem Fall vernichtend) gestraft wird. Seine Bitte „Strafe mich nicht in deinem *Zorn*“ hat also gemäß Luthers Auslegung einen diffizileren Hintergrund als auf den ersten Blick ersichtlich. Es geht nicht bloß um zu erdulden Unannehmlichkeiten, sondern ganz fundamental um die individuelle Existenz – bin ich schon verworfen, oder gibt es eine Rettung für meine Seele?

³⁹⁴ WA 38, 20,3-8.

³⁹⁵ WA 1, 159,16-22.

³⁹⁶ Ebd., 23-25.

Die Furcht vor Gott als solche ist nach Luther indes eine durchweg positiv zu wertende Gefühlslage, denn sie ist die Voraussetzung dafür, als sündiges Geschöpf überhaupt mit Gott in Kontakt zu gelangen und die Chance zu erhalten, seiner Gnade teilhaftig zu werden:

„darumb wee allen denen die sich nit furchten unnd yre sunde nit fulen unnd sicher eynher gehen gegen dem forchtsamen gerichtts gottis, vor wilchen doch keyn gutes werk gnugsam seyn kann.“³⁹⁷

Obwohl Martin Luther das Bild vom strafenden Vater zur Veranschaulichung des in diesem Psalm beschriebenen Verhältnisses zwischen Mensch und Gott exemplifizierend herunterbricht auf die weltliche Eltern-Kind-Beziehung, in der er das Gestraft- und Gezüchtigt-Werden seiner Zeit gemäß als probates Mittel der Erziehung betrachtet, ist es ihm doch sehr wohl auch bewusst, dass die Gleichzeitigkeit der unermesslichen Liebe Gottes zu seinen Geschöpfen einerseits und der Härte der von ihm ausgehenden Anfechtungen und Strafen andererseits aus menschlicher Perspektive kaum zu verstehen ist:

„Dies Werk Gottes kann man mit keinem noch so hohen Verstand begreifen. Finsternis ist über diesem Abgrund. Denn da sind die allerknechtischste Furcht und Flucht vor Strafen und die allerbrennendste Liebe beieinander. Davon spricht Christus Ps. 142(,5): ich kann nicht entfliehen, niemand nimmt sich meiner Seele an. Da ist die Liebe in unbegreiflicher Tiefe verborgen, in Erscheinung aber tritt die knechtische Furcht mit unerträglicher Gewalt. Da schwebt der Geist über den Wassern und bleibt allein übrig das unaussprechliche Seufzen. Was aber solche Anfechtung bewirkt, kann man aus den Anzeichen sehen, die der Psalm aufzählt. Erstlich (...) spricht er in diesem Vers von einer doppelten Zuchtrute Gottes, einer Rute der Barmherzigkeit und einer Rute des Zorns. So spricht auch Jeremia (10,24): züchtige mich, Herr, doch mit Maßen und nicht in deinem Grimm, auf daß du mich nicht aufreibest.“³⁹⁸

Neben dem hier angeführten Jeremia-Zitat führt Luther als weitere biblische Belege für die Erziehungs-Intention Gottes auf dem Wege des Strafens die alttestamentliche Hiob-Erzählung sowie Offb 3,19 („Welche ich lieb habe / die straffe vnd züchtige ich“) an.

³⁹⁷ Ebd., 159,37; 160,1-2

³⁹⁸ WA 5, 203,25-33; 37-40, im Original lateinisch, hier zitiert in der deutschen Übersetzung von Mülhaupt (Mülhaupt 1, 1959, S. 106).

Die bittere Erfahrung der absoluten Gottverlassenheit, die in ihrer Härte einen Eindruck vom Zustand der ewigen Verdammnis vermittelt, ist im Rahmen dieser Deutung von Psalm 6 also ein Übel, das dem Betenden notwendigerweise widerfährt. Gott wendet sich absichtlich von ihm ab und lässt ihn auf diese Weise spüren, dass er erlösungsbedürftig ist und aus eigener Kraft (etwa durch Werke) niemals zum Heil gelangen kann. Diese Gottferne in ihrer vollen Gewalt erlebte aber auch der gekreuzigte Christus, als er kurz vor seinem Tod mit den Worten von Psalm 22,2 schrie: „MEin Gott / mein Gott / warumb hastu mich verlassen?“ (Matth 27,46)³⁹⁹.

Martin Luther hat Psalm 22 vor diesem Hintergrund mehrfach eindrucksvoll tropologisch direkt auf Christus bezogen ausgelegt:

„Der .xxij. Psalm ist eine weissagung vom leiden, aufferstehen Christi und vom Evangelio, das die gantze welt solt hören und annemen, Und fur aller ander schrift deutet er klerlich Christus marter am Creutz, wie im hende und fusse durchgraben und sein gelieder gereckt sind, das man sie hette mügen zelen. Solchs gleichen findet man so klar nirgent inn andern Propheten“,

formulierte er 1531 in den „Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens“⁴⁰⁰. Und in den „Operationes in psalmos (1521) heißt es zu Psalm 22,2:

„Und doch ist Christus in seiner Seele ebenso geängstet und gequält wie wir und alle Verdammten, wenn sie fühlen, wie sie vor Gott schaudern und fliehen. Christus war auch in seinen eigenen Augen einem Verlassenen Verfluchten Sünder Lasterer Verdammten gleich, wenn auch ohne Sünde und Schuld. Es ist ja doch kein Spiel noch Scherz noch Heuchelei, wenn es heißt, du hast mich verlassen. Er ist wahrhaftig verlassen gewesen in allen Dingen, gleichwie ein Sünder verlassen wird, wenn er gesündigt hat, wenn er auch nicht so verlassen war, wie ein Sünder verlassen wird, bevor er sündigt. Was an Christus geschehen ist, ist Wahrheit; und man darf diese klaren Worte Gottes nicht abschwächen noch entleeren.“⁴⁰¹

³⁹⁹ Hierauf verweist z. B. Schneegaß' Jenaer Lehrer Nikolaus Selnecker in seiner Auslegung des sechsten Psalms: „Wie in dieser Helle auch Christus selbst gewest ist / da er schrey am Creutz / in seinem höchsten leyden: Mein GOtt / mein GOtt / warumb hastu mich verlassen?“ (Selnecker 1563, S. 26).

⁴⁰⁰ WA 38, 25,5-10.

⁴⁰¹ Vgl. WA 5,605, 34-40; 6061-2, im Original lateinisch, hier zitiert in der deutschen Übersetzung von Erwin Mülhaupt (Mülhaupt 1, 1959, S. 294).

Gott hat gemäß Luther also in Christus den Erfahrungshorizont des Menschen durchschritten und auch selbst mit Psalmversen gebetet – zuletzt am Kreuz mit Psalm 31,6 „In deine Hende befahl ich meinen Geist“⁴⁰². Deshalb kann Martin Luther (in Zuspitzung der seit den Kirchenvätern üblichen tropologisch-christologischen Lesart des Psalters) konstatieren, dass gerade in den Bußpsalmen eigentlich Christus selbst – in der Person des Sünders – der Betende ist:

„Wo auch Christus in den Psalmen, und zwar ganz wörtlich zu nehmen, in körperlicher Anfechtung wehklagt und betet, da klagt und betet mit denselben Worten jede gläubige Seele, die in Christus geschaffen und erzogen ist und zugibt, daß sie zur Sünde versucht oder in Sünde gefallen sei. Denn Christus wird bis auf den heutigen Tag in uns bespien, getötet, geißelt und gekreuzigt“⁴⁰³.

Diese exegetischen Bausteine führen zu einem gründlicheren, tieferen Verständnis des Eingangschors von BWV 135 in seiner prägnanten musikalisch-rhetorischen Gestalt. Die Bearbeitungsleistung des unbekannten Leipziger Librettisten spielt für den Eingangssatz der Kantate keine Rolle, weil ja (wie im Choralkantatenjahrgang üblich) der Text der ersten Liedstrophe nicht umgedichtet wurde, sondern der Originaldichtung von Cyriacus Schneegaß entspricht.

10.5 Die satztechnischen Besonderheiten im Eingangschor von BWV 135 und ihre theologische Konnotation

Zwei hervorstechende Merkmale, die der Rezipient schon beim ersten Hören des Satzes wahrnimmt, kennzeichnen den Eingangschor von BWV 135: Das eine ist die Allgegenwart der ersten sechs Töne der Haßlerschen Liedmelodie auf allen Ebenen des Satzes – eine grobe Zählung ergibt, dass dieses Zitat der ersten Liedzeile in den 134 Takten des Eingangschors etwa einhundert Mal erklingt – allfällige Varianten und erkennbare Fortspinnungen des Motivs noch ausgenommen. Das andere Merkmal ist die partielle Abwesenheit der Basslage und damit der Generalbass-Ebene – genauer gesagt gibt es eine Bassstimme nur da, wo die Chormelodie (die in diesem Satz ja im Bass liegt) von den Chorbassisten plus Posaune und Continuo vorgebracht wird, während die rein instrumentalen Passagen das unisono der Violinen plus Viola als

⁴⁰² Deshalb spielt dieser Psalmvers in den Anleitungen zur Sterbebereitung in der Tradition der *Ars moriendi* so eine wichtige Rolle. Vgl. seine zentrale Positionierung z. B. in der Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106.

⁴⁰³ Martin Luther, Erste Psalmenvorlesung 1513/1515, WA 55 I,167, 3-8. Deutsche Übersetzung zitiert nach Aland I 1969, S. 38-39.

tiefste Stimme haben: Immerhin 71 Takte ohne Basslage und Generalbass stehen 63 Takten mit Bass gegenüber.

Der Verzicht auf die Basslage ist ein von Bach und vielen anderen barocken Komponisten gelegentlich verwendetes Ausdrucksmittel, das vor dem Hintergrund der im Wortsinne fundamentalen Bedeutung des Generalbasses nicht nur in der Praxis, sondern auch in der Weltbild-verankerten Theorie der Barockmusik zu verstehen ist. Bekannt ist die von Bachs mutmaßlich gebilligte und verwendete (wenn auch wohl nicht von ihm selbst formulierte) Äußerung, der Generalbass sei

„das vollkommste Fundament der Music welcher mit beyden Händen gespielt wird dergestalt das die lincke Hand die vorgeschriebene Noten spielt die rechte aber Con- und Dissonantien darzu greift damit dieses eine wol klingende Harmonie gebe zur Ehre Gottes und zulässiger Ergötzung des Gemüths und soll wie aller Music, also auch des General-Basses Finis und End-Ursache anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn.“⁴⁰⁴

Wird die Bassstimme bewusst weggelassen, dann fehlt in der Regel auch eine Bezifferung für die sonst stets zu greifenden Akkorde, durch welche die harmonische Ebene der Musik mit all ihren „Con- und Dissonantien“ eine eigentlich unverzichtbare Stärkung und Stützung erfährt. Dass nämlich die in der Vertikale als Produkt des horizontalen Stimmengeflechts entstehenden Harmonien durch den Generalbass in ihrer Sukzession erfasst und mitvollzogen werden, kann man als ein Hauptwesensmerkmal barocker Musik verstehen. Innerhalb des ganzheitlich-harmonikalen Weltbildes, das in der Barockzeit (anknüpfend an die antike und mittelalterliche Tradition) noch besteht⁴⁰⁵, wird dieses Wesensmerkmal der Musik freilich auch auf das Ganze bzw. auf Gott bezogen, wie Bach im oben angeführten Zitat andeutet. Das Ausgehen von einer *Trias harmonica perfecta* (einem Durdreiklang als Sinnbild für das Harmonieren des Menschen mit Gott, welcher den Menschen als „wolgestimmtes harmonisches Wesen“ zu seinem „Eben-bilde erschaffen“⁴⁰⁶ hat) und das Hinstreben zu einer solchen ist in diesem Verständnis das vollkommenste Sinnbild für die Gottgefälligkeit der Musik und für ihre Qualität als von Gott Geschaffene.

⁴⁰⁴ Johann Sebastian Bach, Vorschriften und Grundsätze zum vierstimmigen Spielen des General-Bass oder Accompanement für seine Scholaren in der Musik, 1738, in: Bach-Dokumente II, S. 333. Dem Verfasser ist bewusst, dass von dieser eventuellen Unterrichtsmitschrift aus dem Bachschen Schülerkreis keine absolute sichere Verbindung zu Bach hergestellt werden kann.

⁴⁰⁵ Vgl. Meyer 1979, S. 19-48.

⁴⁰⁶ Werckmeister 1707, S. 27.

Durch das zeitweilige Ausfallen der solchermaßen auf Gott verweisenden bassbezogenen harmonischen Dimension (bzw. ihres Mitvollzugs in Gestalt von Akkordfortschreitungen über einer tragenden Basslinie) ist die Musik eines wesentlichen Bestandteils beraubt, es wird ihr gewissermaßen das Mark entzogen. Bach versinnbildlicht dort, wo er die Bassstimme und mit ihr die Bezifferung weglässt, durch diese Maßnahme in der Regel einen elementaren Ausnahmezustand: Man vergegenwärtige sich etwa die Arie *Aus Liebe will mein Heiland sterben* aus der *Matthäus-Passion*, eingeschoben zwischen die beiden wilden *Lasst ihn kreuzigen*-Turbae, in der das eigentlich unbegreifliche Faktum des Selbstopfers Christi aus reiner Liebe zu den Menschen wie in einer Ruhezone „im Auge des Sturms“ meditiert wird. Dass Gott selbst in Christus für seine Geschöpfe am Kreuz sein Leben gibt, ja stellvertretend für seine Geschöpfe als genuin Schuldloser und Schuldunfähiger den schmachvollen Tod des Sünders stirbt, stellt die Weltordnung auf den Kopf. Die Musik Bachs reagiert darauf mit Basslosigkeit als Sinnbild für diesen „Kopfstand“. Gleichzeitig symbolisieren die beiden schmiegsam ineinander verflochtenen Kantilenen von Traversflöte und Sopransolo, die durch die Basslosigkeit (harmoniefüllend wirken stattdessen zwei Oboi da caccia) noch heller und leichter erscheinen, das Faszinosum unüberbietbarer Reinheit, womit sie auf die vollkommene Schuldlosigkeit Christi verweisen – auch diese ist ein Ausnahmezustand: Christus ist ganz Gott *und* ganz Mensch, aber seine menschliche Natur ist dennoch völlig frei von Sünde.⁴⁰⁷

Unter der weitgefassten Überschrift „Ausnahmezustand“ lassen sich mehrere Deutungen für das Phänomen der Basslosigkeit subsummieren, die sich je nach konkretem Auftreten dieser markanten kompositorischen Maßnahme ermitteln bzw. zumindest vermuten lassen und auch von verschiedenen Autoren beschrieben werden. Hans-Joachim Schulze etwa nennt in seinen Einführungen zu Bachs Kantaten als Anlass für den „Bassetto-Effekt“, der bei Bach „fast stets tonsymbolisch gemeint ist“, an einer Stelle „Unschuld, Reinheit, Klarheit, Unbegreiflichkeit“ – allesamt Begriffe, die den „Ausnahmezustand“ der genannten Arie aus der *Matthäus-Passion* näher charakterisieren könnten⁴⁰⁸, andernorts im selben Buch hingegen meint er mit Blick auf

⁴⁰⁷ Hans-Joachim Schulze schreibt über den Bassetten-Satz BWV 170/3: „In der zweiten Arie ‚Wie jammern doch die verkehrten Herzen‘ wird - musikalisch gesprochen - die Welt auf den Kopf gestellt. Das sonst verbindliche Bassfundament ist weggelassen, Violinen und Viola formen in relativ hoher Lage die Grundstimme des Satzes, Singstimme und obligate Orgel begeben sich in ein harmonisches und melodisches Abenteuer, das dem Weg durch einen Irrgarten gleichkommt. Diesen Bassetto-Effekt, das Weglassen des Basso continuo, hat Bach nur selten eingesetzt, aber jedesmal in bestimmter Absicht. In diesem Falle charakterisiert das ‚irreguläre‘ Verfahren das Außergewöhnliche, Unbegreifliche, verstandesmäßig nicht - oder nur auf Umwegen - Fassbare, also die Irrwege der ‚verkehrten‘ Herzen. Ein Parallelbeispiel für das rational nicht Erklärbare und daher in gleicher Weise in Musik Gesetzte wäre die Sopranarie aus der *Matthäus-Passion* ‚Aus Liebe will mein Heiland sterben.‘“ (Schulze 2006, S. 331.)

⁴⁰⁸ Schulze 2006, S. 658.

die Altarie *Jesu, lass dich finden* (BWV 124), die Basslosigkeit ziele wohl auf „Durchsichtigkeit und Aufhellung“, die im Text vorgezeichnet sei, könne aber hier auch das Fehlen eines „feste[n] Halt[es]“ (bezugnehmend auf das „im Text geschilderte suchende Umherschweifen“) versinnbildlichen⁴⁰⁹.

Ein weiteres markantes Beispiel für die Anwendung dieser Technik bei Bach ist die Sopranarie *Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken* aus der Kantate BWV 105 *Herr, gehe nicht ins Gericht*: Text und Musik künden von der Gewissensnot des sündigen Individuums, das in seiner hoffnungslosen Verlorenheit und Einsamkeit „durch Folter zerrissen“ ist. Es beobachtet das zwecklose Hin und Her der eigenen Gedanken, die sich bloß „untereinander verklagen / und wiederum sich zu entschuldigen wagen“, aber niemals einen Ausweg weisen können aus der prekären Lage. Im vorausgehenden Rezitativ hat der Sänger seine panische Angst vor der ewigen Verdammnis artikuliert: „Mein Gott, verwirf mich nicht“. Das „Zittern und Wanken“ der Gedanken des Sünders erscheint musikalisch in den permanenten Sechzehntelrepetitionen der beiden Violinen und auch im knapp zeitversetzten Nebeneinander-her von Sopransolo und Oboe. Die Bassfunktion „ersetzt“ in diesem Stück eine Bratschenstimme in Tenorlage (Bassetten), die aber explizit nicht Trägerin einer Bezifferung für Continuo-Akkordinstrumente ist. Die Basslosigkeit veranschaulicht hier gemeinsam mit den anderen genannten Maßnahmen die fundamentale Verunsicherung und Verlorenheit der sündigen Seele in ihrer Angst vor dem Verworfen-werden durch Gott, dessen Anwesenheit sie im Zustand der Anfechtung nicht zu spüren vermag⁴¹⁰.

Mit dem Beispiel dieser Arie hat man in diesem Sinne einerseits ein Analogon zur Ausgangslage des Betenden Individuums im Eingangschor von BWV 135 gefunden. Hier wie dort wird die Gottverlassenheit zur existentiellen Erfahrung, und sie könnte ein Grund sein für das Fehlen der fundamentstiftenden Bassfunktion. Weitere musikalische Maßnahmen, die diesen Affekt ebenfalls evozieren, sind die phrygische Tonalität des Satzes und die melancholische, schwer-mütige Grundstimmung, hervorgerufen u. a. durch die permanente motivische Präsenz der ersten Choralzeile mit ihrer absteigenden Melodik.

Bemerkenswert für diese Untersuchung von BWV 135 ist allerdings andererseits, dass – anders als in der Arie aus BWV 105 – im Eingangschor *Ach Herr, mich armen Sünder* die Bassfunktion zusammen mit dem zeilenweisen Vortrag der ersten Choralstrophe jeweils dann doch immer

⁴⁰⁹ Ebd., S. 92.

⁴¹⁰ Schulze meint zu dieser Arie: „Das unerläßliche Baßfundament bleibt demnach weg, die Viola fungiert als tiefste Stimme, als ‚Bassetto‘, und der Satz als Ganzes symbolisiert so den Umstand, daß der feste Halt verlorengegangen ist.“ (Schulze 2006, S. 357).

wieder aufgeboten wird, und zwar ausdrücklich mit Generalbass-Bezifferung und zudem verstärkt durch eine Posaune (die markant zur üblichen Continuobesetzung mit Streicherbass hinzutritt). Diese Continuostimme ist außerdem identisch mit der untersten Chorstimme, und diese wiederum ist gleichzeitig der von den Vokalbassisten gesungene Cantus firmus.⁴¹¹ Es ist also *der Cantus firmus selbst*, der zeitweise die Bassfunktion beisteuert; und wo er schweigt, gibt es keinen Basso continuo.

Dass der Cantus firmus in BWV 135/1 überhaupt in Basslage erscheint, ist aber ja zunächst einmal nur eine Folge der Entscheidung Bachs, die Chormelodie in den Eingangschören der ersten vier Kantaten des neuen Jahrgangs 1724/25 stufenweise vom Sopran bis in den Bass absteigen zu lassen. Welche Überlegungen (formaler oder auch inhaltlicher Art) Bach dazu inspiriert haben, die Maßnahme des Herabwanderns der Cantus-firmus-Lage durch alle Stimmen zu treffen, lässt sich kaum zuverlässig ermitteln⁴¹².

Dass die Chormelodie in BWV 135/1 im Bass angekommen ist, scheint im Blick auf die Kirchenlied-Grundlage der Kantate jedoch immerhin sehr passend. Es handelt sich um eine Bußpsalm-Paraphrase, und gleich der eindrucksvollen ersten, an das basslose Vorspiel der Oboen und hohen Streicher anschließende Einsatz der Chormelodie in T. 14 mit dem Text *Ach Herr, mich armen Sünder* lässt den Hörer ganz unmittelbar einen anderen Bußpsalm-Beginn assoziieren: „Aus der Tiefe rufe ich, HERR, zu dir“ (Ps 130) – oder, wie Luther in seiner Liedparaphrase desselben Psalms präzisierend formulierte *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*.⁴¹³ Eine klagende Stimme, die sich aus der Tiefe der eigenen Verzweiflung und Verlassenheit zu Wort meldet – dieses Bild vermag der Lagen-Kontrast eindrucksvoll heraufzubeschwören. Dass sie bei jedem Einsatz das gesamte Gewicht des Generalbasses mit sich bringt und zusätzlich von einer Posaune verstärkt wird, vermehrt hier noch die Erdschwere und Mühsal dieses Klagegesangs – ein Effekt, der zusätzliche Verstärkung erfährt durch die für eine Bassstimme recht hohe, eher baritonale Lage der Chormelodie in Phrygisch auf E; eigentlich verweigert dieser

⁴¹¹ Das bloß zeitweilige Auftreten einer Bassfunktion in einem ansonsten basslosen Satz kommt sehr selten vor. Ein Beispiel findet sich ebenfalls in der *Matthäus-Passion*: Das Sopran-Alt-Duett des Chorus I „So ist mein Jesum nun gefangen“, in dem Zion den Schrecken und die Trauer der Jünger angesichts der Gefangennahme Jesu meditiert, hat als tiefste Lage eine Viola-Stimme. In dieses Geschehen fällt hin und wieder der Chorus II, die Partie der „Gläubigen“ vertretend, mit dem erregten Ausruf „Lasst ihn, haltet, bindet nicht!“ ein und unterlegt in diesen kurzen Zweitakt-Passagen das Gesamtgeschehen mit einer Basslage plus Generalbass. Die Einwürfe haben in diesem Fall kurzzeitig aufrüttelnde Wirkung innerhalb der schreckensbedingt beinahe lethargischen Stimmung des Duetts. Angesichts ihrer Kürze sind sie freilich nicht in der Lage, den Affekt grundsätzlich zu ändern.

⁴¹² Konrad Klek spricht eher neutral von einem „musikalisch markiert[en] [...] Eröffnungsportal“ (Klek 2015, S. 15).

⁴¹³ Wenn man Konrad Kleks These, die vierzig Choralkantaten seien auch als „Bußakt“ zu deuten, folgen will, dann könnte man dem Abstieg der „Stimme der Gläubigen“ – repräsentiert durch die *vocaliter* vorgetragenen Liedmelodien – am Anfang des Zyklus’ freilich auch entsprechende symbolische Bedeutung zumessen. Die Ankunft in Basslage gerade im Zusammenhang mit einer Bußpsalm-Paraphrase wäre dann tatsächlich auch im Blick auf Bach selbst unmittelbar sinnstiftend.

Cantus firmus lagenbedingt beinahe seine Bassfunktion, er müsste gar nicht unbedingt gleichzeitig ein Basso continuo mit Bezifferung sein.

Dass er es dennoch ist und dadurch die Musik immer wieder im barock-musiktheoretischen Sinne komplettiert und sogar repariert, könnte als ein Sinnbild verstanden werden. Martin Luther formuliert in seiner Exegese von Psalm 6 in der Schrift *Die sieben Bußpsalmen* (1517):

„darumb das got müge seyne crafft und trost außgeben und uny mitteylen, so zeucht er hyn allen andern trost und macht die sele hertzlich betrubt, schreyend und sehend nach seynem trost. Und also seyn alle gottis straffe gar fruntlich geordnet zu seliger trostung.“
414.

Indem der Betende also das Wort ergreift und mit den Worten von Psalm 6 seine Klage artikuliert, verhält er sich gottgefällig, er nimmt die helfende Hand Gottes an. Freilich, er vermag dies nur, weil Gott ihn in einen existentiellen Ausnahmezustand versetzt hat, aber das geschah nicht aus Zorn und nicht, um endgültig zu richten, sondern aus Liebe. Der Mensch ist Sünder und ohne Gott verloren; Gott hat sich in Christus am Kreuz schon weitestmöglich erniedrigt, um den Menschen aus seiner hoffnungslosen Lage herauszuholen und ihn zu erhöhen. Nun rüttelt er ihn durch Anfechtungen aus seiner Selbstvergessenheit auf, damit der Mensch sein Erlösungsangebot annimmt. Beginnt der geschlagene Mensch zu beten, dann ist damit schon der erste, entscheidende Schritt getan auf dem Weg zur Tröstung aus derselben Hand, die ihn zuvor gestraft hat, ganz im Sinne von Offb 3,19 („Welche ich lieb habe / die straffe vnd züchtige ich. So sey nu vleissig / vnd thu busse“ [Apk 3, 19])). Somit erfüllt sich durch das Bußpsalmgebet des Sünders, der sich umkehrwillig zeigt und um Vergebung bittet, der Heilsplan Gottes – Grund genug vielleicht auch für die Musik, in diesem Moment Merkmale des Heil- und Ganzseins zu zeigen, indem sie sich ein wenn auch etwas labiles (weil recht hoch gelegenes) Bassfundament aneignet?

10.6 Musikalische Analyse der Satzstruktur des Eingangschores

Nach Formulierung erster exegetischer Thesen, zu denen die grundsätzliche Anlage (Ab- und Anwesenheit einer Basslage) der Musik des Eingangschores von BWV 135 Anlass gegeben hat, wird nun ein genauerer, detaillierterer Blick auf die Partitur geworfen, damit im Anschluss daran der Aussagehorizont der Musik umfassend abgeschätzt werden kann.

⁴¹⁴ WA 1, 160,25-28.

Betrachtet sei zunächst das instrumental-vokale polyphone Flechtwerk der Oberstimmen. Ausgangspunkt der kompositorischen Idee des Satzes scheint die Kombination der Liedmelodie mit der Diminution ihrer ersten Zeile zu sein, so wie sie gleich in den ersten Takten als Miteinander zwischen den unisono spielenden Streichern und den polyphon dialogisierenden Oboen zu erleben ist:

The musical score shows the first five measures of the opening of BWV 135/1. The instruments are Oboe I, Oboe II, Violin I, Violin II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Oboes play a complex polyphonic texture, while the Violins and Viola play a unisono line. The first measure shows the Oboes entering with a melodic fragment, while the strings play a unisono line.

Abb. 64: Die erste Liedzeile der Haßler-Melodie als kompositorischer Ausgangspunkt für den Eingangschorsatz BWV 135/1

Möglichweise war die Konzeption dieser polyphonen Keimzelle auch ein Anlass für Bach, die Haßlersche Melodie in diesem Satz in ein Dreiermetrum einzugliedern und dabei jeweils zwei Binnentakte der Choralzeilen (mit einer Ausnahme, von der noch die Rede sein wird) in einen inegalen Halbe-Viertel-Rhythmus zu fassen, der an die rhythmische Originalgestalt des Liedes erinnert, in Bachs Adaptionen der Melodie aber sonst nicht vorkommt.

Ab T. 5 ziehen die weiterhin unisono geführten Streicher die auf Achtelmaß diminuierte erste Choralzeile an sich und überführen sie in eine Quintfallsequenz mit Fortspinnungscharakter, die nun von den beiden Oboen mit komplementärer, aufstrebende Chromatik beinhaltender Motivik ausgefüllt wird:

5

Oboe I

Oboe II

Violine I

Violine II

Viola

Abb. 65: Die diminuierte erste Choralzeile in Quintfallsequenzen

In T. 9 überlappen sich Streicher und zweite Oboe mit der choralgenerierten Achtelmotivik, die nun wieder in die Oboen wandert und dort im Rahmen einer breiten phrygischen Kadenz variiert wird:

9

Oboe I

Oboe II

Violine I

Violine II

Viola

66:

Abb. 66: Die Melodik der ersten Choralzeile in den Streicher- und den Oboenstimmen

Mit dem Choreinsatz in T. 14 übernehmen die drei vokalen Oberstimmen die choralbasierte Achtelmotivik des Instrumentalvorspiels und versprachlichen sie dadurch (hier mit dem genuin zu diesem Motiv gehörigen, in den folgenden Chorpässagen dann jeweils mit dem neuen Textabschnitt⁴¹⁵). Der Cantus firmus liegt, wie schon ausführlich dargelegt, im Bass des Chores, und er bringt jeweils den Einsatz des Bass- und Continuo-Instrumentariums mit sich:

⁴¹⁵ U. a. durch diese permanente Neutextierung des eigentlich an den Text der ersten und dritten Choralzeile gebundenen Motivs erhält dies den Rang eines musikalischen Mottos. Reinhard Szeskus unterscheidet in seiner Untersuchung von BWV 135/1 diese Mottofunktion der ersten Choralzeile von der Materialfunktion, die dem Zeilenmotiv im Blick auf seine Weiterverarbeitung (Fortspinnung, Umkehrung) zukommt; gleich am Anfang, schreibt Szeskus, wird „tiefsinnig die Mottofunktion mit der Materialfunktion verknüpft“. (Szeskus 1979, S. 19).

14

Ach Herr, mich
Ach Herr, mich ar - men
Ach Herr, mich ar - men Sün - der,
Ach Herr, mich ar - men Sün -
ar - men Sün - der, Herr, mich ar - men Sün - der
Sün - der, ach Herr, mich ar - men Sün - der
ach Herr, mich ar - men Sün - der
der

Abb. 67: Versprachlichung der choralgenerierten Motivik beim Choreinsatz

In den Chorpassagen spielen generell die Streicher weitestgehend *colla parte* mit den Vokalstimmen, während die Oboen, die v. a. in den instrumentalen Zwischenspielen aktiv sind, verstummen (nur während der sechsten und der finalen achten Choralzeile sind die Oboen permanent dabei).

Am Ende der solchermaßen vorgetragenen ersten Choralzeile (T. 21) zeigt sich, dass Bach die begonnene formale Anlage des Einleitens jeder Choralzeile durch instrumentale Vor- bzw. Zwischenspiele beibehält: In T. 21 beginnt erneut der basslose Streicher- und Oboensatz, wobei nun die Streicher, wiederum *unisono*, die zweite Choralzeile „vorimitieren“⁴¹⁶, während die beiden Oboen dies erneut mit ihrer aus der ersten Choralzeile gewonnenen komplementären Achtermotivik begleiten. Auch in diesem Zwischenspiel geht der instrumentale Vortrag der Choralzeile wieder über in eine Quintfallsequenz, die hier kürzer ausfällt, weil für den folgenden Choreinsatz nicht so weit moduliert werden muss. Während der Bass dann die zweite Choralzeile vorträgt, kontrapunktieren dies die oberen Vokalstimmen (mit den *colla parte* spielenden Streichern) erneut mit der aus der dem Choral-Initium gewonnenen Achtermotivik samt verschiedenen Varianten und freieren Fortsetzungen:

⁴¹⁶ Der Begriff „Vorimitation“ ist bekanntermaßen problematisch (wie kann etwas imitiert werden, bevor es de facto erklungen ist?), wird hier aber dennoch verwendet, weil er als eingeführter Fachterminus unmittelbar das gemeinte Phänomen ins Bewusstsein ruft.



Abb. 69: Sequenzierung der fünften Choralzeile in den Streichern

Die Oboen begleiten dies mit einer Motivik, die anfangs auf einer Umkehrung des Choralbeginns basiert, bei der die ursprüngliche Quarte aufwärts in eine ausdrucksstarke Sexte abwärts verwandelt wird:



Abb. 70: Umkehrung des Choral-Incipits in den Oboenstimmen

Zudem setzen ab T. 74 mit Auftakt zunächst die oberen Vokalstimmen nacheinander imitatorisch ein. Auch sie nehmen die Melodik der fünften Choralzeile voraus, dabei den Terzsprung abwärts zwischen dem zweiten und dem dritten Ton stufenmelodisch ausfüllend und zum Hochton der Zeile hin eine ausdruckssteigernde Trillerfigur mit vorausgehender Antizipation einfügend:

74

Ach Herr, *tr* wollst mir ver - ge - ben, ver -

Ach Herr, wollst mir ver - ge - ben, ver - ge-ben, wollst

Ach Herr, wollst

80

ge - ben, wollst mir ver - ge-ben, Herr, wollst mir ver -

mir ver - ge - ben, ach Herr, wollst mir ver -

mir ver - ge - ben, wollst mir ver -

Ach Herr, wollst mir ver - ge -

Abb. 71: Ausgezierte Vorimitation der fünften Choralzeile in den Oberstimmen des Chorsatzes

Erst in T. 79, mitten in den Tenoreinsatz hinein, kommt schließlich die Bassstimme mit dem Cantus firmus hinzu.

Die fünfte Choralzeile erhält durch die Bündelung all dieser Maßnahmen besonderes Gewicht, was wohl im Zusammenhang mit ihrer Textaussage erklärt werden muss: Besonders die zusätzliche Vorimitation in den oberen Chorstimmen auf Basis einer melodisch intensivierten Variante der Choralzeile lenkt den Blick auf die Worte „Ach Herr, wollst mir vergeben“: Die explizit formulierte Bitte um Vergebung wird mit musikalischen Mitteln effektiv hervorgehoben und zugespitzt. Auffällig ist in diesem Zusammenhang auch, dass die Oboen während der Vorimitationspassage (T. 74 bis 79) noch mit eigener Motivik am Satz beteiligt sind, statt wie stets zuvor kurz nach Einsetzen des Chors auszusteigen. Unmittelbar sinnstiftend ist zudem die initiale Umkehrung des Choral-Incipits in den Oboen, die den theologischen Aspekt der Umkehr sinnbildhaft vorwegnimmt und zudem mit ihrer aus der Umkehr resultierenden aufsteigenden Linienführung einen spürbaren Aufschwung in das zuvor überwiegend melancholische musikalische Geschehen einführt.

Das Zwischenspiel zur sechsten Choralzeile verläuft zunächst wieder ganz „planmäßig“, scheint ab T. 88 sogar in eine beinahe wörtliche Wiederholung der entsprechenden Passage am

Satzbeginn (vgl. T. 5 ff.) einscheren zu wollen. Dann aber bestimmen plötzlich B-Vorzeichen das Bild, und die Musik wendet sich nach g-Moll. Beim Einsatz des Cantus firmus in T. 93 folgen die oberen Chorstimmen nun nicht polyphon mit der vertrauten Achtelmotivik aus dem Melodiebeginn, sondern ballen sich homophon zu einer eigenwilligen Motivik auf Basis stufenmelodisch aufwärtsgeschobener Dreiklänge zusammen, dabei am Anfang zwischen Sopran (H) und Alt (B) beinahe einen Querstand bildend:

93

mein Sünd, mein Sünd, mein Sünd
 mein Sünd, mein Sünd und
 mein Sünd, mein Sünd und
 mein Sünd und gnä - dig
 und gnä - dig sein, und gnä - dig sein,
 gnä - dig sein, und gnä - dig, gnä - dig sein,
 gnä - dig sein, und gnä - dig, gnä - dig sein,
 sein

Abb. 72: Expressive Ausgestaltung der Worte „mein Sünd“ aus der sechsten Choralzeile

Durch diese Satzweise sowie dem Colla-parte-Gehen sämtlicher Instrumente (auch der Oboen) wird den Worten „mein Sünd“ besondere Expressivität verliehen; es entsteht der Eindruck eines kläglichen Aufheulens, und die kurzzeitig das Bild bestimmende fremde g-Moll-Tonalität (plus kleine Septim am Ende von T. 93) tut ein Übriges, diese fast befremdliche Stimmung zu verdichten. Die „Sünde“ wird dadurch einerseits für sich genommen als Schlüsselbegriff akzentuiert; andererseits steht ihre Hervorhebung aber auch in Verbindung mit der Vergebungsbitte in der vorausgegangenen Choralzeile.

Am Ende des Vortrags der sechsten Choralzeile ist E-Dur erreicht, und so setzt die Vorimitation der siebten Zeile im anschließenden Zwischenspiel nun nicht auf C, sondern auf A ein.

Allerdings wird auch diese Zeile in der Vorimitationspassage sequenzierend wiederholt, wobei der Abstand zur nicht intervallgleich



Abb. 73: Sequenzierung der siebten Choralzeile in den Streicherstimmen

Zudem wird das Terzintervall wieder stufenmelodisch ausgefüllt (wie schon in der fünften Choralzeile). Diese Besonderheiten sind die Vorboten der nun folgenden Variante beim Vortrag der siebten Choralzeile durch den Bass: Bach verlässt hier zum ersten und einzigen Mal die rhythmische Gliederung des Melodieabschnitts zugunsten einer Streckung sämtlicher Cantus-firmus-Töne auf Dreiviertel-Länge. Es ist unschwer zu erkennen, dass er hiermit das im Text angesprochene ewige Leben musikalisch versinnbildlicht:



Abb. 74: Augmentation der siebten Choralzeile

Zur Hervorhebung dieses Aspekts gehört vielleicht auch noch, dass im Anschluss an diese Choralzeile nicht sofort die Streicher mit der Vorimitation der achten Choralzeile einsetzen. Stattdessen schraubt sich der Instrumentalsatz mittels stufenweiser Aufwärtssequenzierung des Choralinitium-Motivs und unter aufschichtenden Dissonanzbildungen der Oboenstimmen zunächst nach oben. In T. 123 setzen dann die Streicher in gewohnter Weise mit der Vorimitation ein, diesmal in der Unterquart zur Originallage, mit welcher kurz darauf dann der Chorbass einsteigt. Im Tutti aller Stimmen und Instrumente mündet der Satz über dem Orgelpunkt des letzten Cantus-firmus-Tons in eine ausgedehnte Kadenz, die nicht plagal verläuft, sondern auch die fünfte Stufe H-Dur einschließt.

10.7 Die Sinnbildhaftigkeit der Satzstruktur für die theologische Aussage

Soweit die Untersuchung des Satzganzen. Mit der so gewonnenen Einsicht in Form und Struktur kann nun der Blick erneut auf die semantische Dimension gerichtet werden.

Mit den weiter oben festgestellten gegensätzlichen Merkmalen „Basslosigkeit“ und „Bassbarkeit“, die im Wechsel auftreten, sind meistens die Merkmale „instrumentale (also nonverbale) Dreistimmigkeit“ und „vokale (verbale) Vierstimmigkeit (mit Streicher-colla-parte)“ verknüpft. Wenn man sich nun die Erkenntnisse über die Semantik des Stilmittels der Basslosigkeit in Erinnerung ruft und rekapituliert, dass unter der neutralen Überschrift „Ausnahmezustand“ durchaus auch Begriffe wie „Reinheit, Klarheit, Unschuld“ subsummiert sein konnten, dann liegt der Gedanke nicht fern, die helle, durch Basslosigkeit leichtgewichtige Musik der instrumentalen Vor- bzw. Zwischenspiele könnte eine himmlische Sphäre versinnbildlichen. Die Dreizahl der Stimmen in diesen Abschnitten spräche ebenfalls für eine solche Deutung, weil sie der Vierzahl der Stimmen in den Chorteilen gegenübersteht: Dreizahl für die göttliche (himmlische), Vierzahl für die irdische Sphäre sind bei aller Vorsicht gegenüber einer willkürlichen Zahlenmystik Symbole, die als allgemein anerkannt und eingeführt gelten dürfen.

Nun wurde aber bereits vorgeschlagen, die basslosen Instrumentalpassagen versinnbildlichten die Gottverlassenheit des noch sprachlosen Individuums. Die Schwermütigkeit der Musik außerhalb der Cantus-firmus-Passagen, verursacht nicht nur durch die Basslosigkeit, sondern vor allem auch durch die Omnipräsenz des Choralinitiums, schien ein gewichtiges Indiz für diese Deutung.

Diese beiden Deutungen müssen sich jedoch nicht ausschließen. Vielleicht richtet das Individuum seinen sehnsüchtigen Blick auf die für ihn im Moment tiefster Depression unerreichbar fern scheinende Sphäre himmlischer Seligkeit („...dass ich mag ewig leben...“), und zugleich erlebt es diese Sphäre, aus der menschlichen Perspektive ersehnt, wegen ihrer momentanen Unerreichbarkeit in betrübter Gestimmtheit.

In eine etwas andere, ggf. aber ergänzende Richtung weist noch das Phänomen der instrumentalen Vorausnahme jeder Choralzeile in diesen dreistimmigen Zwischenspielen: Wenn der betwillige Sünder nach Worten ringt, um seine Erbarmensbitte im Zustand tiefster Zerknirschtheit formulieren zu können, dann ist es gemäß Römerbrief der Heilige Geist, der ihm die Worte dazu vorformulierend eingibt:

„Desselbigen gleichen auch der Geist hilfft vnser schwacheit auff. Denn wir wissen nicht / was wir beten sollen / wie sichs gebürt / Sondern der Geist selbs vertritt vns auffs beste / mit vnaussprechlichem seufftzen.“ (Röm 8,26)

Im Verlauf des Satzes ist zu beobachten – das wurde in der Analyse bereits angedeutet –, dass die chorische und die instrumentale Sphäre mehr und mehr zusammenwachsen. Anfangs steigen noch die Oboen konsequent aus, wenn der Chor einsetzt, und die Streicher wechseln ihre Rolle von der Bassettchen-Funktion um Colla-parte-Spiel mit den Chorstimmen. Schon bei der zweiten bzw. vierten Choralzeile ist ein leichter Überhang der Oboen zu beobachten: sie bleiben dem Vokalsatz nicht nur als Klangfarbe, sondern am Ende sogar mit eigener Motivik noch zwei Takte länger erhalten. In der fünften Choralzeile partizipieren sie noch an der gesamten Vorimitation des Vokalstimmens, in der sechsten Choralzeile klagen sie „mein Sünd“ bis fast zum Ende mit. In der siebten Choralzeile gibt es wieder einen leichten Überhang mit gestaffeltem Ausstieg, aber in der achten und letzten spielen sie bis zum Schluss mit, teilweise mit eigenständigen Linien. Sollte damit ein sukzessives Zusammenwachsen der beiden Sphären auch im übertragenen Sinne versinnbildlicht werden? Dann würde der betende Protagonist im Fortschreiten des Sündenbekenntnisses immer größeren Zuspruch aus der himmlischen Sphäre, nach der er sich sehnt, erhalten – der Hörer erlebte dann das Entstehen eines in seiner Intensität sich steigernden Dialogs, gemäß der Devise „Die Buße bringt die Seligkeit“, mit der Johann Olearius in seiner „Biblischen Erklärung“⁴¹⁷ das 15. Kapitel des Lukasevangeliums (an dessen Anfang die Perikope des 3. Sonntags nach Trinitatis steht) generell überschreibt.

Von vornherein sind sich die beiden Ebenen des Satzes indes nicht völlig fremd. Sie sind miteinander verbunden durch die musikalische Substanz der Chormelodie, in besonderem Maße durch die Omnipräsenz des Choralinitiums. Theologisch gesehen schafft die Verbindung zwischen himmlischer und menschlicher Sphäre Jesus Christus, der das Leid der Menschen kennt. Martin Luthers Zuspitzung der topologischen Deutung des Psalters, die schon in seiner Psalmenvorlesung von 1513-1515 richtungsweisend für seinen weiteren theologischen Weg war, zielt darauf ab, Christus tatsächlich als den Redenden im Psalter zu sehen. So bezeichnet er das Vorwort zu dieser Vorlesung als *Praefatio Jesu Christi*, als Vorrede Christi selbst, den er in einer Reihe miteinander verknüpfter Bibelzitate selbst zu Wort kommen lässt. In diesem Sinne verweist Luther ja auch in einem seiner Kommentare zu Psalm 6, dass Christus selbst in Stellvertretung für die Person des Sünders hier der Betende ist⁴¹⁸. Man darf Christus also als Mit-

⁴¹⁷ Olearius 1681 (5), S. 501. Hierauf verweist auch Martin Petzoldt (Petzoldt 2004, S. 88).

⁴¹⁸ Vgl. Mülhaupt 1, 1959, S. 294.

Betenden im Cantus-firmus-Vokalbass vermuten, und man kann ihn auch im Spiel der Oboen hören – vor allem im Vorausblick auf die Tenorarie *Tröste mir, Jesu, mein Gemüte*, wo der mittlerweile gestärkte, den Trost vor Augen sehende Protagonist von den nun immer wieder aufwärtsstrebenden Oboenlinien mitgenommen und getragen wird.

Wie eingangs schon postuliert verbirgt sich hinter der nur scheinbar simplen Bildhaftigkeit der Gestaltung des Eingangschores von BWV 135 mehr als beim ersten Hören zu vermuten: Offenbar geht es Bach um die vielschichtige Musikalisierung der auch theologisch komplexen Situation eines bußfertigen Sünders vor Gott. Zwar erfasst der Hörer beim ersten Kennenlernen schnell den Affekt der Musik, muss aber zum Wahrnehmen und Verstehen des vollen Aussagehorizonts doch tiefer in Text und Musik einsteigen als vielleicht zunächst erwartet. Es bleibt auch nach intensiver Beschäftigung der Eindruck, dass das, was Musik und Text *gemeinsam* sagen und versinnbildlichen können, letztendlich nicht eins zu eins in Worte gefasst werden kann, sondern Gegenstand einer auf möglichst tiefer Kenntnis der Materie beruhenden unmittelbaren Erfahrung bleibt.

10.8 Die Präsenz der Chormelodie in den übrigen Sätzen von BWV 135

Es verwundert nicht, dass nach einer solchen „Tour de force“ auf Basis einer Chormelodie dieselbe nun in den Binnensätzen nur noch sporadisch präsent ist, ehe sie dann im sechsten und letzten Satz, in einen vergleichsweise schlichten Choralatz gefasst, quasi gebündelt noch einmal erklingt.

Allerdings sind auch die Binnensätze nicht vollkommen choralfrei; vielmehr tauchen in dreien davon jeweils einzelne Choralphrasen scheinbar en passant, aber sicherlich nicht ohne tieferen Sinn auf. In der Tenorarie *Tröste mir, Jesu, mein Gemüte* (Nr. 3) zitiert Bach ganz am Ende der Vokalstimme die letzte Choralzeile, durch das Dur-Umfeld und durch diminuierende Umspielung leicht verfremdet:



Abb. 75: Zitat der achten Choralzeile am Ende der Tenorarie BWV 135/3

Friedhelm Krummacher merkt an, dass Bach diese Chormelodie-generierte Schlusswendung der Gesangsstimme mit dem Beginn des abschließenden Ritornells der Arie kombiniert,

wodurch „im Rückblick also das ganze Ritornellmaterial verschwiegenermaßen auf die ihm inhärente Choralsubstanz“ verweist⁴¹⁹ – eine wichtige Beobachtung, denn sie verrät, dass das knappe, recht versteckte Choralzitat nicht etwa nur eine „Laune“ des Komponisten ist, sondern auf dem Wege der substantiellen Verknüpfung auch eine inhaltlich-semantiche Verbindung schafft:

Abb. 76: Der Schluss des Vokalparts der Tenorarie BWV 135/3 mit Orchestersatz

Insgesamt ist der Tonfall der Arie „im menuettartigen Dreiertakt“⁴²⁰ ein ausgesprochen frohgemuter und zuversichtlicher: Die Musik lässt „den Trost bereits als Realität erfahren, um den die gesungenen Worte erst bitten“⁴²¹, und sie liefert, am Ende sogar unter Einbeziehung der Choralsubstanz per Choralzitat, jene ionische Sphäre in C-Dur nach, in der die Chormelodie im Eingangschor dieser Kantate aussagebedingt nicht erklingen konnte.

Der Verfasser des Kantatenlibrettos übernahm aus dem Text der dritten Choralstrophe, der dieser Arie zugrunde liegt, den Begriff „Trost“, der zwar im Text von Psalm 6 nicht vorkommt, als Gegenbegriff zur „Anfechtung“ aber besonders in der Theologie Luthers mitgedacht werden darf⁴²²:

Psalm 6:

5. Wende dich, Herr, und errette
meine Seele, / hilf mir um deiner
Güte willen!

Choralstrophe:

3. Herr, tröst mir mein Gemüthe,
mein Seel rett, lieber Gott,
von wegen deiner Güte,
hilff mir aus aller Noth.
Im Tod ist alles stille,

Arientext:

Tröste mir, Jesu, mein Gemüthe,
Sonst versink ich in den Tod,
Hilf mir, hilf durch deine Güte
Aus der großen Seelennot!
Denn im Tod ist alles stille,

⁴¹⁹ Krummacher 1995, S. 103.

⁴²⁰ Klek 2015, S. 53.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² Vgl. z. B. WA Tr 1, 427-429, insbesondere 429,29-33: „Darüm weil die rechten Christen allzeit fühlen Anfechtung, Traurigkeit und Kümmeruß, so fodert Gottes fürnehmste und erste Gebot, daß wir aufrichten und trösten sollen, die in Traurigkeit und Herzleid stecken. Und wiederum, die in solchen Anfechtungen sind, sollen sich auch trösten lassen, oder je deß ein Maß und Ende machen, Gottes Wort mehr gläuben denn ihren Gedancken und des Satans Eingeben und verleibten Pfeilen“.

6. Denn im Tode gedenkt man dein nicht; / Wer will dir in der Hölle danken?	da denckt man deiner nicht, wer will doch in der Hölle dir dancken ewiglich?	Da gedenkt man deiner nicht. Liebster Jesu, ists dein Wille, So erfreu mein Angesicht!
---	--	--

Abb. 77: Gegenüberstellung der dritten Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text der Tenorarie BWV 135/3

Auch das Zitat aus der ersten Strophe des Weihnachtsliedes *In dulci jubilo*, mit dem Cyriacus Schneegaß in seiner Lieddichtung dem von ihm eingesetzten Begriff *Trost* noch eine besonders frohe Note verleiht, überführt der Librettist leicht abgewandelt, aber noch erkennbar in seinen Arientext.

Motivisch überwiegen in der Arie die aufwärtsgerichteten Bewegungen (vgl. die Ritornellthematik im obigen Notenbeispiel), sowohl in der instrumentalen wie auch in der vokalen Sphäre. Sie stehen in deutlichem Gegensatz zur weitgehend abwärtsgerichteten Motivik des Eingangschors, aber sie werden auch hier zu radikal abwärtsfallenden Bewegungen in markanten Kontrast gesetzt, die die Gefahr des Versinkens in den Tod versinnbildlichen:



Abb 78: Sinnbildhaft abwärtsgerichtete Motivik in der Vokalstimme der Tenorarie

Allerdings werden diese im „freien Fall“ vorführenden Passagen des Tenorsolisten stets umspielt von der immer wieder aufwärts wirbelnden, quirligen Motivik der Oboen, die insgesamt in dieser Arie „den Ton angeben“ und wohl als Sinnbild für den guten Hirten Jesus Christus angesprochen werden dürfen.

Der B-Teil beschwört kurz und eher aus der Perspektive des berechtigt auf Erlösung Hoffenden das Gegenbild des endgültig verworfenen Sünders in der Hölle, der an diesem Schreckensort die völlige Gottferne erlebt. Dieser Vorstellung wird nur knapper Raum gegeben, sie kann trotz verminderter Dreiklänge und *Tmesis*-Figuren („Stille“) den frohen Grundaffekt nicht völlig vergessen machen. Mit „Liebester Jesu, ists dein Wille“ schert die Musik bald elegant wieder in die Motivik des A-Teils ein, um im Vokalpart dann mit dem genannten Zitat der letzten Choralzeile zu schließen.

Dass der Weg von der Anfechtung zum Getröstet-werden für das gläubige Individuum keine einmalig zurückzulegende Strecke ist, sondern vielfach beschritten werden muss, zeigt das anschließende kurze Rezitativ (Nr. 4) mit seinem Rückfall in die gedrückte Stimmung des Trauerns und des sich Grämens. Freilich ist dieses Zurückfallen zunächst einmal durch die Struktur des gesamten Textes von Psalm, Lied und Libretto geprägt. Aber der Text der vorausgehenden Tenorarie hätte, wäre es Bach wie etwa in BWV 25 und manchen anderen Kantaten um einen einmaligen Weg von der Dunkelheit zum Licht gegangen, auch weniger lichterfüllt komponiert werden können. Hier in BWV 135 scheint aber eine Dramaturgie des Hin- und Hergerissenseins zwischen Verzweiflung und Zuversicht beabsichtigt zu sein, wie der Hörer nun bemerkt: Die Tenorarie ist nicht das Zeugnis eines endgültigen Umschwungs.

Die arios dargebotene Lethargie am Beginn des Alt-Rezitativs kommt durch starke Chromatik zustande und bedient sich im Vokalpart der Altstimme außerdem der ersten Zeile der Choralmelodie, die hier wiederum diminuiert und mit Seufzerfiguren expressiv angereichert wird:

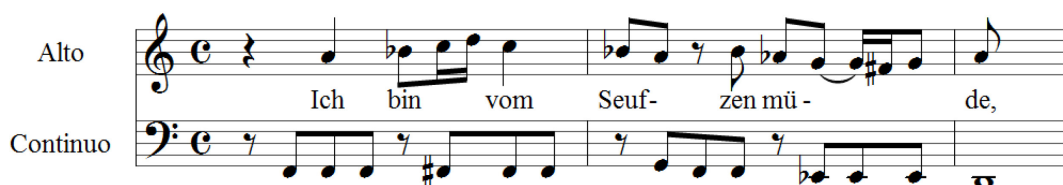


Abb. 79: Verwandtschaft der Vokalstimme des Rezitativs BWV 135/4 mit der Melodie-Incipient

Der Text ist bis hierhin ein beinahe wörtliches Zitat der ersten beiden Zeilen der vierten Choralstrophe, bereichert allerdings durch den Librettisten um einzelne illustrierende bzw. präzisierende Begriffe:

Psalm 6:

7. Ich bin so müde vom Seufzen. /

Ich schwemme mein Bett die ganze Nacht,
und netze mit meinen Tränen mein Lager.

8. Meine Gestalt ist verfallen vor Trauern
und ist alt geworden. /

Denn ich werde allenthalben geängstigt.

Choralstrophe:

4. Ich bin von Seuffzen müde,
hab weder Krafft noch Macht,
in grossem Schweiß ich liege
durchaus die gantze Nacht,
mein Lager naß von Thränen,
mein Gsالت für Trauren alt,
zu Tod ich mich fast gräme,
die Angst ist mannigfalt.

Rezitativtext:

Ich bin von Seufzen müde,
Mein Geist hat weder Kraft noch Macht,
Weil ich die ganze Nacht
Oft ohne Seelenruh und Friede
In großem Schweiß und Tränen liege.
Ich gräme mich fast tot und bin vor
Trauren alt;
Denn meine Angst ist mannigfalt.

Abb. 80: Gegenüberstellung der vierten Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text des Rezitativs BWV 135/2

Martin Petzoldt verweist in seiner Analyse des Kantatenlibrettos mit interlinearen Bibelverszuweisungen bei der Zeile „Mein Geist hat weder Kraft noch Macht“ auf Röm 8,26⁴²³. Dies passt zu den vorher angestellten Überlegungen zum Eingangschor, wo wir die instrumentalen Trios zwischen den Choralabschnitten mit ihren Vorimitationen jeder Choralzeile ebenfalls in den Zusammenhang dieses Bibelverses stellten. War es dort der Heilige Geist, der dem Protagonisten beim Finden der richtigen Worte für sein Gebet behilflich war, so hat der Betende nun offenbar den Kontakt zu dieser wichtigen Inspirationsquelle verloren.

Die Bassarie Nr. 5 ist dann wieder ein vorwärtsdrängender, nun von fast überschäumender Siegesgewissheit geprägter konzertanter Satz, dessen Dynamik sich vor allem aus den zackigen Dreiklangsbrechungen der ersten Violine speist. Auch hier gibt es ein einzelnes Zitat der Choralweise, und zwar der zweiten bzw. vierten Melodiezeile, deren direkter Ansturm auf den Ton C im a-Moll-Umfeld der Arie die gewünschte Emphase zeitigt:

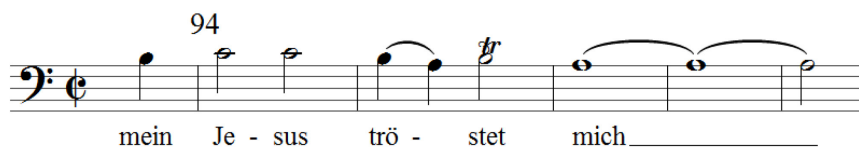


Abb. 81: Zitat der zweiten/vierten Melodiezeile in der Vokalstimme der Bassarie BWV 135/5

Psalm 6:

9. Weicht von mir alle Übeltäter.
/

Denn der Herr hat die Stimme
meines Weinens gehört.

10. Der Herr hört mein Flehen. /
Mein Gebet nimmt der Herr an.

11. Es müssen alle meine Feinde
zuschanden werden und erschrecken, / sich umkehren und zuschanden werden plötzlich.

Choral:

5. Weicht all ihr Übelthäter,
mir ist geholfen schon,
der HErr ist mein Erretter,
er nimmt mein Flehen an,
er hört meins Weinens Stimme,

es müssen fallen hin,
all, die sind meine Feinde,
um plötzlich kommen üm.

Arie:

Weicht, all ihr Übeltäter,
mein Jesus tröstet mich!

Er lässt nach Tränen und nach
Weinen
Die Freudensonne wieder schei-
nen.

Das Trübsalswetter ändert sich,
die Feinde müssen plötzlich fallen
und ihre Pfeile rückwärts prallen.

Abb. 82: Gegenüberstellung der fünften Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text der Bassarie BWV 135/5

Petzoldt⁴²⁴ und Krummacher⁴²⁵ merken an, dass der Choraltext der fünften Strophe, der dem Arientext zugrundliegt, hier eigentlich heißen würde: „Mir ist geholfen schon“; hinzuzufügen

⁴²³ Petzoldt 2004, S. 85.

⁴²⁴ Petzoldt 2004, S. 89.

⁴²⁵ Friedhelm Krummacher 1995, S. 104.

wäre, dass er, nimmt man die Stollenwiederholung hinzu, außerdem „er nimmt mein Flehen an“ lautet. Beide Textzeilen ergeben zusammengelesen mit dem Arientext, der diesem Melodieglied von Bach zugewiesen wird, gemeinsam Sinn: Jesus ist derjenige, der den Betenden durch die von ihm ausgehende Tröstung geholfen hat, weil er sein Flehen angenommen hat. Die Hilfe, um die es hier konkret geht, ist der Schutz vor den „Übeltätern“ und „Feinden“. Martin Luther verweist in seinem Kommentar zu Psalm 6 in den *Sieben Bußpsalmen* an dieser Stelle auf Matth 7⁴²⁶, wo Christus selbst die erste Hälfte von Ps 6,9 verwendet. Er bezieht sich dort auf die falschen Propheten, die in „Schafskleidern“ daherkommen, „inwendig aber (...) reißende Wölfe“ sind; am jüngsten Tage werden sie sich auf den Namen Jesu berufen wollen, aber er wird sagen „Ich habe euch nie gekannt; weicht von mir, ihr Übeltäter!“

Der Text der Bassarie ist zudem reich an Bildern, die Bach innerhalb des sieghaft-dynamischen Grundaffekts jeweils differenziert Musik werden lässt: Die „Freudensonne“ und ihr Scheinen werden im Rahmen einer effektvollen Modulation nach G-Dur mit expressiven, abwechslungsreichen Koloraturen von den unmittelbar vorausgehenden Begriffen „Tränen“ und „Weinen“ abgesetzt. Die rückwärts prallenden Feinde charakterisiert er durch eine chaotische Melodieführung, die das Durcheinander eines misslungenen feindlichen Angriffs beinahe karikaturistisch nachzeichnet:



Abb 83: Sinnbildhafte Motivik in der Bassarie BWV 135/5

Der abschließende Choralsatz über die sechste, doxologische Strophe, die nicht von Schneegaß stammt, beginnt kraftvoll in a-Moll (damit direkt an die tonartliche Sphäre der Arie anschließend) und endet mit einer besonders expressiven Kadenz nach E-Dur:

⁴²⁶ WA 1, 164,27.

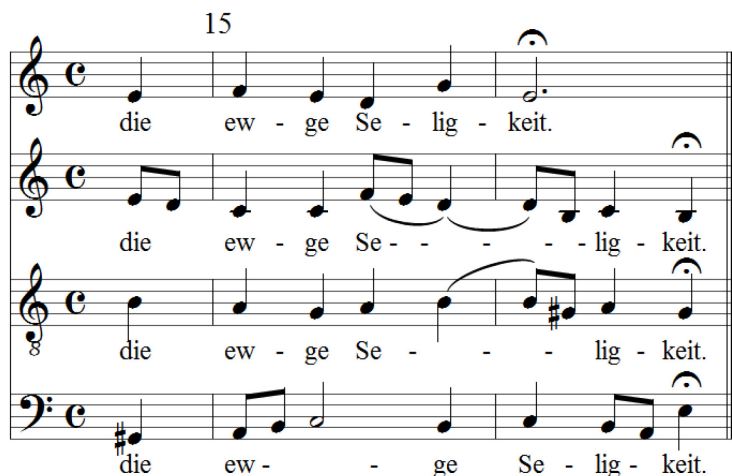


Abb 84: Schlusskadenz des Choralatzes BWV 135/6

Die ewige Seligkeit, das ewige Leben als „Sehnsuchtsort“ des Psalmeters gehört zu den zentralen Begriffen des theologischen Programms der Kantate – erinnert sei an die von Petzoldt zitierte Olearius-Devise „Die Buße bringt die Seeligkeit“ und die Längung der Cantus-firmus-Töne im Eingangschor bei der Choralzeile „dass ich mag ewig leben“. Mit diesem Begriff schließt nun die Kantate, und die raffinierte doppelte Vorhaltsbildung (Septim und Non) über dem C des Basses im letzten Takt versinnbildlicht das Sehnen nach dieser Seligkeit aufs Allerdeutlichste. Zuvor erhält schon das Adjektiv „selig“ eine musikalische Entsprechung durch die latent synkopische halbe Note C des Basses, die ebenfalls in den Oberstimmen eine Vorhaltsbildung mit sich bringt.

Der Satz ist – wie auch alle anderen Sätze Bachs über diese Melodie – ein Unikat mit vielen Details und Besonderheiten, die auf die jeweilige Textstelle bezogen werden können. So bezieht sich die Corona-artige Figur der Tenorstimme im Stollen sicher auf den Sohn, den der Text in der Stollenwiederholung benennt:



Abb. 85: Corona-artige Figur in der Tenorstimme des Choralatzes BWV 135/6

Auf diese Weise erfährt der trostspendende Jesus im Schlusssatz mit musikalischen Mitteln noch einmal besondere Aufmerksamkeit.

Die markanten Figuren im Tenor und im Bass dagegen, die am Ende des Stollens auftreten, scheinen an die entsprechenden umtriebigen Achtelfiguren in der unmittelbar vorausgehenden Bassarie anzuklingen:

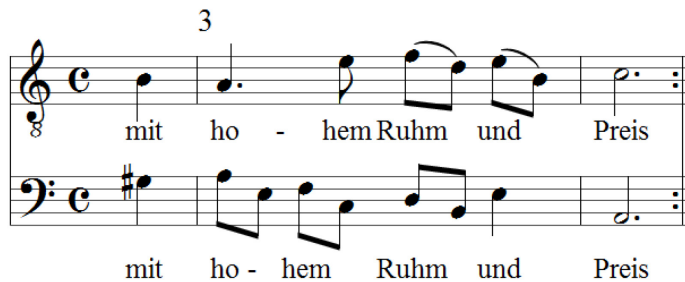


Abb. 86: Markante Führung der Bassstimme im Choralatz BWV 135/5

Vor dem Hintergrund dieser Beobachtungen kann man Martin Petzoldts Bemerkung, dieser Choralatz weise „sonst [über die spezielle Schlusskadenz hinaus, Anm. MW] wenig Besonderheiten“⁴²⁷ auf, nicht ganz teilen: Petzoldt selbst geht auf die satztechnischen Mittel, die Bach für solche Sätze entwickelt hat, an einigen Stellen doch recht differenziert und auf unterschiedlichen Ebenen (Harmonik, Melodik) ein, und beleuchtet Aspekte, die im Gesamtzusammenhang der Kantate eine wichtige Rolle spielen.

Martin Petzoldt liefert in seiner Besprechung der Kantate ein Strukturschema für den inhaltlich-musikalischen Gesamtverlauf, das sich mit den in dieser Untersuchung beschriebenen Beobachtungen deckt⁴²⁸:

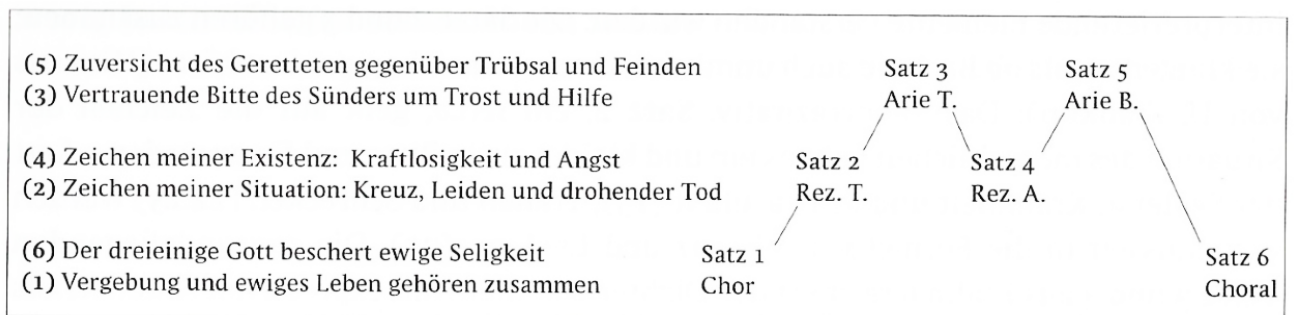


Abb. 87: Strukturschema des inhaltlich-musikalischen Gesamtverlaufs der Kantate BWV 135

Dieses Schema macht vor allem noch einmal die Gesamt-Dramaturgie der pastoralen Botschaft des Stückes deutlich. Nicht ein einmaliger Umschwung von der Gottverlassenheit „ohne Christus“ zur Erlösungsperspektive „mit Christus“, wie wir es in BWV 25 vorgefunden haben,

⁴²⁷ Petzoldt 2004, S. 89.

⁴²⁸ Ebd., S. 87.

kennzeichnet hier den Verlauf, sondern ein Pendeln zwischen Kraftlosigkeit und Angst einerseits und Zuversicht und Vertrauen andererseits. Ausgangspunkt ist die Vergebungsbitte auf Basis der Erkenntnis der eigenen Gottverlassenheit, Zielpunkt ist die ewige Seligkeit. Vergebung und ewiges Leben sind, so kommentiert Petzoldt unter Bezugnahme auf Olearius die theologische Sichtweise der Zeit Bachs, „sich wechselseitig interpretierende Elemente“⁴²⁹. Von einem grundlegenden Verstehen dieser Wechselbeziehung kündigt Bachs Vertonung dieses Kantatenlibrettos.

⁴²⁹ Ebd., S. 88.

11 *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* BWV 127 – Das Melodie-Incipit in sinnstiftender Vernetzung mit zwei weiteren Chorälen

11.1 *Das der Kantate zugrundeliegende Lied und sein Bezug zur Theologie des Sonntags Estomihi*

Die zuvor besprochenen Kantate *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135) repräsentierte das „Eingangsportale“ des zweiten Leipziger Kantatenjahrgangs (des sog. *Choralkantaten-Jahrgangs*). Mit *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127), der 39. und damit die vorletzte Kantate dieser besonderen Serie, ist beinahe das Ende der Choralkantaten-Serie dieses besonderen Jahrgangs erreicht. Die Kantate wurde erstmals aufgeführt am 11. Februar 1725 (Sonntag *Estomihi*) im Sonntagsgottesdienst der Nikolaikirche. Auf diese Kantate folgt in gleicher kompositorischer Manier direkt nur noch *Wie schön leuchtet der Morgenstern* (BWV 1), komponiert für den 25. März 1725 (*Mariae Verkündigung*), bevor die Reihe abbricht – dieser Umstand wurde am Beginn des vorausgegangenen Kapitels erörtert.

Der Sonntag *Estomihi* ist der letzte Sonntag vor der Fastenzeit. Die Fastenzeit selbst (vom Sonntag *Invokavit* bis zum Sonntag *Palmarum*) war in Leipzig *tempus clausum*, also Figuralmusik-freie Zeit⁴³⁰, und es lassen sich von Bachs *Estomihi*-Kantaten – es handelt sich um BWV 22, BWV 23, BWV 127 und BWV 159) durchaus Verbindungslinien ziehen zum Karfreitag mit seiner alljährlichen Passionsaufführung. Die Nähe zur kommenden Passionszeit basiert auf inhaltlichen Verknüpfungen – die Perikope des Sonntags *Estomihi*, Lk 18,31-43, beginnt nämlich mit der dritten Leidensankündigung Christi:

„ER nam aber zu sich die Zwelffe / vnd sprach zu jnen / Sehet / wir gehen hinauff gen Jerusalem / vnd es wird alles volendet / das geschrieben ist durch die Propheten / von des menschen Son. Denn er wird vberantwortet werden den Heiden / vnd er wird verspottet vnd geschmehet vnd verspeiet werden / vnd sie werden jn geisseln vnd tödten / Vnd am dritten tage wird er wider aufferstehen.“

⁴³⁰ Ausnahme davon war das Fest *Mariae Verkündigung*, das auf den 25. März und damit in der Regel in die Fastenzeit fällt: An diesem Feiertag wurde in Leipzig figuraliter musiziert und damit das *tempus clausum* unterbrochen.

Die für die Bachzeit typische Exegese dieses Textes und die daraus sich ergebenden thematischen Schwerpunkte in der damaligen *Estomihi*-Liturgie werden unten im Kapitel über die Kantate *Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem* (BWV 159, komponiert für den Sonntag *Estomihi* des Jahres 1729) ausführlicher behandelt. Für den Moment sei zunächst die zeitliche und inhaltliche Passionsnähe zur Kenntnis genommen, verbunden mit der These von Lothar und Renate Steiger, die vier *Estomihi*-Kantaten Bachs fokussierten jede einen anderen pastoralen Aspekt aus dem reichen exegetischen „Angebot“ der Perikope Lk 18,31-43⁴³¹. Für BWV 127, so Lothar und Renate Steiger, liege der Schwerpunkt auf der engen Beziehung zwischen dem Leiden und dem Kreuzestod Christi einerseits und dem individuellen Tod des einzelnen Gläubigen andererseits:

„Das bittere Leiden und die Todesangst Jesu müssen auf mein eigenes Sterben angewandt werden“⁴³².

Diese These erfährt grundsätzliche Bestätigung durch den Aussagehorizont des Gesangbuchliedes, das Bach bzw. er und sein unbekannter Librettist als Grundlage für die Kantatenkomposition ausgewählt haben:

1. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,
der du littst Marter, Angst und Spott,
für mich am Kreuz auch endlich starbst
und mir deins Vaters Huld erwarbst:
ich bitt durchs bittere Leiden dein,
du wollst mir Sünder gnädig sein.

2. Wenn ich nun komm in Sterbensnot
und ringen werde mit dem Tod,
wenn mir vergeht all mein Gesicht
und meine Ohren hören nicht,
wenn meine Zunge nicht mehr spricht
und mir vor Angst mein Herz zerbricht,

⁴³¹ Steiger 1992, S. 26-37.

⁴³² Ebd., S. 77.

3. wenn mein Verstand sich nicht besinnt
und mir all menschlich Hilf zerrinnt:
so komm, Herr Christe, mir behend
zu Hilf an meinem letzten End
und führ mich aus dem Jammertal;
verkürz mir auch des Todes Qual.

4. Die bösen Geister von mir treib,
mit deinem Geist stets bei mir bleib,
bis sich die Seel vom Leib abwendt;
so nimm sie Herr, in deine Händ.
Der Leib hab in der Erd sein Ruh,
bis sich der Jüngst Tag naht herzu.

5. Ein fröhlich Auferstehn verleih,
am Jüngsten G'richt mein Fürsprech sei
und meiner Sünd nicht mehr gedenk,
aus Gnaden mir das Leben schenk,
wie du hast zugesaget mir
in deinem Wort, das trau ich dir:

6. „Führwahr, fürwahr, euch sage ich,
wer mein Wort hält und glaubt an mich,
der wird nicht kommen ins Gericht
und den Tod ewig schmecken nicht.
Und ob er gleich hier zeitlich stirbt,
mitnichten er drum gar verdirbt;

7. sondern ich will mit starker Hand
ihn reißen aus des Todes Band

und zu mir nehmen in mein Reich;
da soll er dann mit mir zugleich
in Freuden leben ewiglich.“
Dazu hilf uns ja gnädiglich!

8. Ach Herr, vergib all unsre Schuld;
hilf, dass wir warten mit Geduld,
bis unser Stündlein kommt herbei;
auch unser Glaub stets wacker sei,
deim Wort zu trauen festiglich,
bis wir entschlafen seliglich.

Markante Aussagen, die die von Lothar und Renate Steiger postulierte Fokussierung auf das *pro me* der Passion Christi bestätigen, finden sich gleich in der ersten Strophe:

„Das Leiden Christi hat Heilsbedeutung, weil Christus als Gottessohn stellvertretend, an unserer Stelle das Zorngericht Gottes ausgestanden hat. [...] Er leidet stellvertretend für uns („für mich“) Gottes Zorn und Gerichtsurteil, und zwar, wie die Alten genauer wussten, in einer Reihe von Gerichtserfahrungen. Es gibt Stationen der Passion: am Anfang steht die Angst in Gethsemane und am Ende das Sterben am Kreuz.“⁴³³

Nicht zufällig erscheint schon in der ersten Strophe in diesem Zusammenhang auch die Charakterisierung Leidens Christi als „bitter“:

„Das Attribut *bittres* Leiden, das auch in den Titeln vieler Passionsbetrachtungen und in Passionschorälen begegnet, weist sowohl auf die Bitterkeit der Todeserfahrung (1 Samuel 15,32; Sirach 41,1) als auch auf die Bitterkeit der Gerichtserfahrung (2 Mose 15,23; Jes 24,9). So ist Christi Strafleiden bitter, weil er an der Stelle des Gottlosen den Kelch des göttlichen Zorns bis zur Neige („Hefe“) austrinkt (vgl. Matthäus 26,39; Markus 14,36; Psalm 75,9).“⁴³⁴

⁴³³ Ebd., S. 78.

⁴³⁴ Ebd., S. 82.

Die von Lothar und Renate Steiger angegebenen Bibelstellen verweisen nur auf einen Teilbereich des dichten Netzes an Bezügen, das die orthodoxe lutherische Exegese um den Begriff der „Bitterkeit“ und des „bitteren Kelches“ herum auszuspannen verstand – ein ausgesprochen interessantes Themenfeld, dessen nähere Kenntnis u. a. das Verstehen vieler von Bach vertonter Arien- und Rezitativtexte erleichtert. Es kann an dieser Stelle leider nicht eingehender betrachtet werden.

Wichtig für die Untermauerung des theologischen Topos, dass Christus nicht nur den Tod, sondern auch das Strafgericht Gottes stellvertretend für die Menschen durchlitten hat, sind noch die starken Johannes-Bezüge der sechsten und siebten Liedstrophe, die der Lieddichter hier in Reime verwandelt als direkte Rede Christi einbaut. Im Zentrum steht zunächst Joh 5,24:

„Warlich / warlich / sage ich euch / Wer mein Wort höret / vnd gleubet Dem / der mich gesand hat / der hat das ewige Leben / Vnd kompt nicht in das Gerichte / Sondern er ist vom Tode zum Leben hin durch gedrunen.“

Die stellvertretend erlittene Todes- und Gerichtserfahrung Christi – er hat „den Tod der Verdammten“⁴³⁵ durchgemacht – erspart dem Menschen das Zorngericht Gottes sowie den „zweiten Tod“⁴³⁶, den „Tod des Jüngsten Gerichts“⁴³⁷, und ebnet ihm den direkten Zugang zum Reich Gottes.

Die 1562 entstandene Lieddichtung stammt von dem in Wittenberg tätigen Theologen Paul Eber (1511-1569). Das Lied existiert kurioserweise in zwei unterschiedlichen Gruppierungen seiner einzelnen Zeilen: Der oben angegebenen Version mit acht Strophen zu je sechs Zeilen, die für Bachs Bearbeitung relevant ist, steht eine Anordnung derselben 48 Liedzeilen in 12 Strophen zu je vier Zeilen gegenüber, die in den zu Leipzig gebräuchlichen Gesangbüchern der Bachzeit dominierte. Sowohl die zwölf- wie auch die achtstrophige Version wurden mit unterschiedlichen Melodien gesungen. Die Tradition, auf die Bach sich (vermutlich gemäß der gottesdienstlichen Praxis in den Leipziger Hauptkirchen) bezieht, lässt sich im *Vopelius* von 1682 nachweisen⁴³⁸ (die überarbeitete Neuauflage von 1729 war 1725 freilich noch nicht verfügbar, vielleicht aber diejenige des *Dreßdnischen*, die wohl 1725 verfügbar wurde⁴³⁹ – dort jedoch wird das Lied *ohne* Melodieverweis in der 12-strophigen Version wiedergegeben, die zu der von Bach gewählten Melodie nicht passt⁴⁴⁰), wo es auch mit jener Melodie (in J. H. Scheins

⁴³⁵ Ebd., S. 94

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Vopelius 1682, S. 863.

⁴³⁹ Petzoldt 2007b, S. 14.

⁴⁴⁰ Dreßdnisches 1727, S. 854-856.

vierstimmigem Satz) erscheint, die Bach für Eingangs- und Schlusschor seiner Kantate verwendet hat:



Abb. 88: Beginn von „Herr Jesus Christ, wahr' Mensch und Gott“ im Vopelius von 1682

Es handelt sich um die Variante einer Melodie aus dem *Genfer Psalter*, die von Loys Bourgeois für Théodore de Bèzes Bereimung des 127. Psalms (*On a beau sa maison bastir*, erstmals 1551 in den *Pseaumes Octantetrois*) geschaffen wurde⁴⁴¹; die von Bach im Eingangsschor verwendete Fassung mit dem Text der ersten Strophe lautet:



Abb. 89: Erste Strophe des Liedes „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ in der von Bach verwendeten Fassung

⁴⁴¹ Pidoux 1993, S. 185; Zahn 2, 1890, S. 168 (Nr. 2645), ferner zu den unterschiedlichen Textversionen und Melodiezuweisungen Petzoldt 2007a, S. 620-22.

11.2 Drei Kirchenlieder prägen strukturell und inhaltlich den Eingangschor von BWV 127

Für die Thematik dieser Studie ist ebendieser erste Satz von BWV 127, wie im Choralkantaten-Jahrgang üblich eine großangelegte vokal-instrumentale Choralbearbeitung, relevant: Es handelt sich bei diesem Satz zweifellos um einen „Höhepunkt Bachscher Choralbearbeitungskunst“⁴⁴², der „Prinzipie Bachscher Choralkommentierung wie im Brennspiegel zu versammeln scheint“⁴⁴³. Neben der mit dem Text der ersten Strophe verbundenen Melodie des der gesamten Kantate zugrundeliegenden Liedes von Paul Eber verwendet Bach nämlich ebenfalls im Eingangschor noch die Melodie eines höchstwahrscheinlich von Martin Luther stammenden liturgischen Gesangs. Es handelt sich um das *Agnus Dei*-Lied *Christe, du Lamm Gottes*, das erstmals in der *Kirchenordnung der Stadt Braunschweig* (Wittenberg 1528) erschien und ähnlich wie die nachweislich von Luther melodisch eingerichteten *Kyrie eleison*-Rufe auf dem ersten Psalmton basiert⁴⁴⁴:

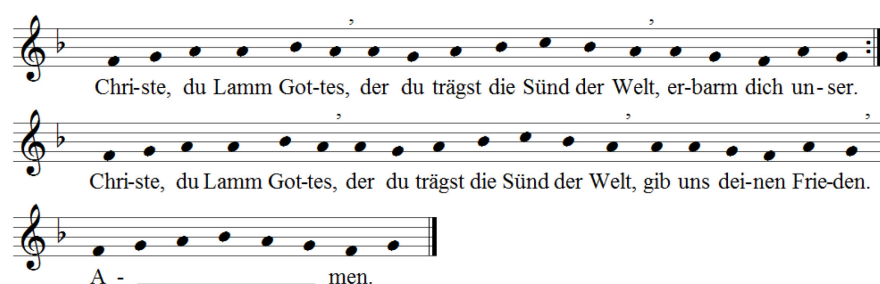


Abb. 90: *Agnus-Dei-Lied „Christe, du Lamm Gottes“*

Von diesem per Instrumentalzitat repräsentierten Gesang erklingt im Eingangschor von BWV 127 lediglich die erste Zeile; da es sich um ein textloses Melodiezitat handelt, könnte man die im Melodieverlauf identische Bitte um Frieden natürlich dennoch mithören. Das abschließende *Amen* wird jedoch nicht zitiert. Allerdings stellte Bach eine große konzertante Bearbeitung des gesamten *Christe, du Lamm Gottes* an den Schluss derjenigen Bearbeitung seiner 1724 erstmals aufgeführten *Johannes-Passion*, die am Karfreitag des Jahres 1725 (also im Jahr der Erstaufführung von BWV 127) in der Thomaskirche gespielt wurde – am 30. März, knapp sieben Wochen nach der Aufführung von BWV 127 an *Estomihi*. Dieser *Christe, du Lamm Gottes*-Satz war zudem keine Neukomposition: Bach entnahm ihn der Kantate *Du wahrer Gott*

⁴⁴² Steiger 1992, S. 98.

⁴⁴³ Rienäcker 1983, S. 7.

⁴⁴⁴ Vgl. dazu Jenny 1983, S. 167f.

und Davids Sohn (BWV 23), mit deren Aufführung er sich an *Estomihi* 1723 um das Thomas-kantorat beworben hatte. Luthers deutsches *Agnus Dei* steht also im Zentrum eines Beziehungsgeflechts zwischen dem Sonntag *Estomihi* und dem Karfreitag, an dem sich die Leidensankündigungen im Kreuzestod erfüllen.

Der bedeutungstragende melodische Verweis auf Christus als *Lamm Gottes* fügt sich nahtlos in die Aussage der ersten Strophe von *Herr Jesus Christ, wahr' Mensch und Gott*: Christus nimmt die Sünden der Welt auf sich, indem er den Kreuzestod erleidet; damit erbarmt er sich der Menschen und „erwirbt“ ihnen „des Vaters Huld“⁴⁴⁵. Lothar und Renate Steiger verweisen in diesem Zusammenhang auf das erste Kapitel des Johannesevangeliums⁴⁴⁶, in dem Christus, das fleischgewordene Wort Gottes, in dem die ganze Herrlichkeit Gottes und gleichzeitig seine Gnade und Wahrheit offenbar werden, von Johannes dem Täufer mit den Worten „Sihe / Das ist Gottes Lamb / welchs der Welt sünde tregt“ angesprochen wird⁴⁴⁷.

An diesem Bedeutungsgefüge, das Bach durch die enge Verknüpfung der beiden Liedmelodien musikalisch erlebbar macht, beteiligt sich außerdem noch ein mit großer Wahrscheinlichkeit bewusst gesetztes weiteres Melodiezitat. Es handelt sich um das Incipit der Haßler-Melodie, das insgesamt sechs Mal in der instrumentalen Bassstimme des Satzes erklingt:



Abb. 91: Instrumentales Zitat des Incipits der Haßler-Melodie im Eingangssatz von BWV 127

Fünf Mal fungiert dieses Motiv als Gliederungselement innerhalb rein instrumentaler Zwischenspiele. Beim sechsten und letzten Mal, ganz am Ende des Satzes, blendet sich der Chor mit einer Cantus-firmus-freien Wiederholung des Textes der letzten Choralzeile in das Nachspiel der Instrumente ein; dabei verdoppelt der Chorbass das Instrumentalzitat der Haßler-Melodie auf den Text „Du wollst mir Sünder gnädig sein“.

Die oben angegebene Gestalt ist diejenige des ersten Auftretens dieses Motivs im sechsten Takt des Satzes; es erscheint dann noch auf drei weiteren Tonstufen (ausgehend von C, A und E),

⁴⁴⁵ Vgl. vierter Vers der ersten Liedstrophe.

⁴⁴⁶ Steiger 1992, S. 102.

⁴⁴⁷ Das Lied *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* taucht in den zeitgenössischen Gesangbüchern in Bachs Umkreis teilweise in der Rubrik der Sterbelieder, teilweise aber auch bei den der Passionsliedern auf; diese variable Zuweisung mag ebenfalls für einen direkten Zusammenhang zwischen der Passion und dem persönlichen Schicksal des einzelnen Gläubigen stehen.

stets ist es aber eingebunden in denselben rhythmischen Verlauf und führt jeweils in eine Kadenzbildung; Gerd Rienäcker merkt daher an,

„daß die Baßfigur in einem solchen Bezug [auf die genannte Liedmelodie, Anm. MW] nicht aufgeht, liegt auf der Hand; sie verweist gleichzeitig auf Topoi der Instrumentalmusik, vorab auf Baßfiguren des 17. Jahrhunderts.“⁴⁴⁸

Dennoch geht er in seiner Analyse des Satzes von einer bewussten Bezugnahme Bachs auf die Liedmelodie und die mit ihr assoziierten Texte aus. Er befindet sich damit in Gesellschaft einiger Autoren, die bei jeweils individueller Schwerpunktsetzung teils sehr ausführlich und voller Bewunderung über den Eingangschor von BWV 127 geschrieben haben. Der erste Kommentator, der dabei das Zitat der Haßler-Melodie benannt hat, scheint Friedrich Smend zu sein⁴⁴⁹. Ihm folgen, ebenfalls dieses Melodiezitat erwähnend, neben Lothar und Renate Steiger⁴⁵⁰ u. a. auch Eric Chafe⁴⁵¹, Friedhelm Krummacher⁴⁵², Konrad Klek⁴⁵³ und Konrad Küster⁴⁵⁴.

Die genannten Autoren haben diesen faszinierend dicht gearbeiteten Satz strukturell analysiert, einige gehen dabei eher auf die musikalische Komplexität als⁴⁵⁵ solche oder auf hymnologischen Aspekte⁴⁵⁶ ein. Andere⁴⁵⁷ berücksichtigen auch die analoge theologische Aussagedimension. Eine Zusammenschau all ihrer Beobachtungen und Deutungen ergibt ein überaus detailreiches Gesamtbild, das aber an dieser Stelle nicht in vollem Umfang wiedergegeben werden kann. Geboten ist im Rahmen dieser Studie vielmehr eine Beschränkung auf diejenigen Aspekte, die in den genannten Kommentaren nicht oder nur andeutungsweise referiert werden; sie sollen dann im Fortgang der Untersuchung soweit eine Einbettung in grundsätzlichere Informationen erfahren, die zum Verständnis der musikalisch-theologischen Gesamtanlage notwendig sind. Im Zentrum steht dabei das Zitat der Haßler-Melodie und seine Bedeutung für die Gesamtaussage des Satzes. Damit zusammenhängend wird zudem die noch offene Fragestellung erörtert, welchen Text das Melodie-Incipient in diesem Eingangschor repräsentiert.

⁴⁴⁸ Rienäcker 1983, S. 7.

⁴⁴⁹ Smend 1966 VI, S. 42. Auch Krummacher meint, Smend sei der Entdecker des Zitats (Vgl. Krummacher 2018/2, S. 82).

⁴⁵⁰ Steiger 1992.

⁴⁵¹ Chafe 1991, S. 165f.

⁴⁵² Krummacher 1995, S. 127-145 und 2018/2, S. 81-86.

⁴⁵³ Klek 2015, S. 240-246.

⁴⁵⁴ Küster 1999, S. 290.

⁴⁵⁵ Krummacher 2018/2, S. 81-86 und Küster 1999, S. 290.

⁴⁵⁶ Schulze 2006, S. 160f.

⁴⁵⁷ Vgl. besonders Klek 2015, S. 242-244.

11.3 *Der theologische Topos von der Doppelnatur Christi als Schlüssel zum Verständnis des Satzes*

Direkt zu Beginn der ersten Strophe von *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* wird im Sinne einer Anrede die Doppelnatur Christi angesprochen. Lothar und Renate Steiger machen darauf aufmerksam, dass die altkirchliche Zwei-Naturen-Lehre, von Martin Luther noch zugespitzt, im Zentrum der Heilswirksamkeit von Christi Leiden für die Erlösung des Menschen steht. Sie zitieren dazu den barocken Theologen Heinrich Müller:

„Der Menschen=Soohn bedeutet die ganze Person / die nicht nur ein Mensch / sondern Gott und Mensch ist. Wahrhafftig hat Gott gelitten / wahrhafftig ist der HErr der Herrlichkeit gecreuziget und hat mit seinem eigenen Blut ihm seine Gemeine erworben. Wo Gottes eignes Blut ist / da ist auch Gottes eignes Leyden.“⁴⁵⁸

In Christus leidet laut Müller Gott selbst, und durch sein Leiden hat er *sich selbst* (barockdeutsch „ihm“) seine eigene Gemeinde, die Menschen, zurückerworben:

„Was Christus geschieht, geschieht zugleich Gott. Der Zorn Gottes, der Christus trifft, enthüllt sich so als ein Leiden Gottes, der gegen seinen Heilswillen wegen der Sünde des Menschen zum zornigen Gott werden muß. Wahrhaftigkeit und Güte treten so in Gott als Widerspruch auseinander. In seinem Sohn versöhnt sich Gott mit der Menschheit und die Menschheit mit sich.“⁴⁵⁹

Bach traf schon bei der prinzipiellen Ausformung des musikalischen Materials für den Eingangsschor von BWV 127 die gewichtige Entscheidung, die im verwendeten Kirchenlied initiale fundamentale Aussage über die Doppelnatur Christi auch musikalisch zu einem integralen, strukturbildenden Baustein des Satzes zu machen. Vom ersten Takt an, lange bevor der Chor die entsprechenden Worte erstmals singt, ist diese Aussage schon in Gestalt eines Instrumentalmotivs, das Bach per Diminution aus der ersten Zeile der Choralmelodie gewinnt, omnipräsent:

⁴⁵⁸ Heinrich Müller, Schluß=Kette 333 a, 44-52, zitiert nach: Steiger 1992, S. 81.

⁴⁵⁹ Steiger 1992., S. 80.



Abb. 92: Das Melodie-Incipient „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ als Instrumentalmotiv

Fast ununterbrochen wandert dieses Motiv dann durch alle Stimmen⁴⁶⁰; Klek⁴⁶¹ und Krummacher⁴⁶² zählen insgesamt 80 Auftritte dieses Choral-Incipient, zu hören in 70 Takten des insgesamt 80 Takte langen Satzes. Und gleich ab T. 1 des Satzes (und damit der gesamten Kantate) kombiniert Bach diese instrumentalen „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“-Rufe (hier zunächst in den Oboen) einerseits mit der quasi gleichzeitig beginnenden instrumentalen Wiedergabe der *Christe du Lamm Gottes*-Melodie (im dreistimmigen Satz der hohen Streicher), andererseits mit einem gleichfalls im ganzen Satzes allgegenwärtigen punktierten Rhythmus, der einige Autoren den Tonfall einer Ouvertüre assoziieren lässt. Klek etwa erkennt in ihm etwas „ouverturenhaft Majestätisches“⁴⁶³ und bringt ihn vor allem mit der göttlichen Seite des Wesens Christi in Verbindung. Bei Bach begegnet man diesem Topos u. a. auch im Eingangschor der Adventskantate *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 61): Hier zieht Gott in Christus zu den Klängen einer französischen Ouvertüre als König in seine Schöpfung ein. Je nach interpretatorischer Umsetzung des Satzbeginns evozieren die punktierten Rhythmen, zumal von den Blockflöten vorgestellt, über dem drei Takte anhaltenden Orgelpunkt F aber auch eine pastorale Stimmung – Lothar und Renate Steiger merken an, dass der pastorale Tonfall einen Zusammenhang zwischen dem Lamm und dem Hirten, der Christus gleichzeitig auch ist, herstellt, und dass Bach ferner den stillen Klang der Blockflöten, der in den ersten Takten des Satzes tatsächlich dominiert, auch in den Sterbekantaten BWV 106 und BWV 161 einsetzt.⁴⁶⁴ Bereits zu Beginn also verknüpft Bach in den Stimmen der beiden Flöten, der beiden Oboen und der oberen Streicher schon drei verschiedene motivische Sphären. Dadurch schafft er zugleich ein semantisches Beziehungsnetz: Christus, gleichermaßen Mensch wie Gott, kommt als König in seine Welt und geht in ihr gleichzeitig als Lamm auf den Opfertod zu; als Hirte begleitet er den Menschen durch das finstere Tal des Todes (vgl. Ps 23). Für das untrennbare Miteinander der Hoheits- und Niedrigkeitserfahrung findet Bach ebenfalls kurz darauf eine unmittelbar einleuchtende musikalische Entsprechung. Zunächst ereignet sich das skizzierte

⁴⁶⁰ Krummacher weist darauf hin, dass Bach diese Technik der intensiven Durchdringung des gesamten Satzes mit einem dem Choral entnommenen Motiv auch schon im Eingangschor der Choralkantate *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135) erprobt hatte (Krummacher 1995, S. 139).

⁴⁶¹ Klek 2015, S. 242.

⁴⁶² Krummacher 2018/2, S. 86.

⁴⁶³ Ebd., S. 244.

⁴⁶⁴ Steiger 1992, S. 103.

Geschehen der Oberstimmen wie erwähnt über einem Orgelpunkt F der Bassebene. Ab T. 4 jedoch kommt Bewegung auch in den Untergrund des Satzes. Die Bassstimme gibt den Orgelpunkt auf und initiiert zunächst gemeinsam mit den mittleren Streichern einen neuen auftaktigen Rhythmus, um sich gleich darauf in doppelter Weise auch prägnant motivisch zu Wort zu melden:



Abb. 93: Kombination beider Melodie-Incipits in der instrumentalen Bassstimme

Hier hört man nun erstmals auch in der Bassstimme des Satzes das *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott*-Motiv; es mündet dann direkt in einen kadenzierenden Verlauf mit dem ersten Zitat des Incipits der Haßler-Melodie, die oben schon einmal präsentiert wurde.

Damit, dass Bach die musikalische Chiffre für die heilsbedeutende Doppelnatur Christi nun (und in der Folge noch viele Male) auch in der Bassstimme erscheinen lässt, bringt er diese Chiffre dazu, sich vor dem Hintergrund der „Topographie“ des musikalischen Satzes noch einmal selbst zu erklären. Sie erklingt „oben“ und „unten“ und versinnbildlicht damit genau das, was der zugehörige Text aussagt – in Christi Doppelnatur treten durch das Gottmenschentum himmlische und irdische Sphäre in eine Wechselbeziehung zueinander, deren glückliches Resultat die (in der Passion zu erlangende) Versöhnung zwischen Gott und den Menschen ist.

Vor diesem Hintergrund kann es kaum ein Zufall sein, dass direkt im Anschluss an das Auftreten des „Doppelnatur“-Motivs in der Bassstimme auch das Incipit der Haßler-Melodie erklingt: Man mag diesen Melodienbeginn mit dem Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen* (und seinem Wunsch nach einem seligen Ende in Christo, den Paul Ebers Liedtext in seiner achten Strophe zum Thema macht) oder auch mit der Bußpsalm-Paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* (und der in ihr exponierten Angst vor dem endgültigen Verworfensein durch Gott) in Verbindung bringen. Sowohl der sehnsüchtig auf die Begegnung mit Christus hin ausgerichtete Text des Sterbeliedes wie auch die Vision der Gottverlassenheit, wie sie der Beginn von Psalm 6 evoziert, ergeben Sinn im Gesamtzusammenhang der Aussage dieses Satzes. Sie repräsentieren die *Estomihi*-Thematik („Das bittere Leiden und die Todesangst Jesu müssen auf mein eigenes Sterben angewandt werden“⁴⁶⁵) gewissermaßen aus zwei unterschiedlichen Perspektiven – man

⁴⁶⁵ Ebd., S. 26-37.

erinnere sich, dass auch Paul Ebers Lied *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* in den Gesangbüchern der Bachzeit teils unter den Sterbeliedern, teils unter den Passionsliedern zu finden ist.

Die Betrachtung aus der Perspektive des Bußpsalms wird unterstrichen durch die musikalische Tatsache, dass das Choralincipit immer wieder eine harmonische Eintrübung ins Satzgeschehen bringt. Aufgrund seiner Intervallstruktur berührt es beispielsweise gleich bei seinem ersten Eintreten (s. Notenbeispiel oben) die in F-Dur leiterfremden Tonstufen As und Es; in T. 14 bis 16, wo es transponiert erklingt, kommt sogar noch das Des hinzu. Das hat natürlich Folgen für die Harmonik des Satzes. Zwar war das reine F-Dur des „pastoralen“ Satzbeginns schon vor dem Auftreten des Incipits, in T. 4, durch den verminderten Quartschritt abwärts des Basses zum Cis bereits „in die Knie gegangen“, eine Wendung zur Parallele d-Moll war die Folge. Ab T. 6 jedoch werden c-Moll und f-Moll erreicht; erst in T. 9 steht dann am Ende eines immer noch nach Moll strebenden Kadenzgeschehens wieder ein ungetrübtes C-Dur. Analog hierzu erreicht die Musik in T. 15 dann sogar b-Moll: Deutliche harmonische Akzentsetzungen, die mit der bedrückten Stimmung am Beginn des Bußpsalms korrespondieren. Im Liedtext der ersten Strophe des „Hauptchorals“ dieser Kantate fände der Textbeginn *Ach Herr mich armen Sünder / straf nicht in deinem Zorn* ebenfalls eine Entsprechung. Sie mündet in die Bitte *Du wollst mir Sünder gnädig sein* – wie oben schon erwähnt, textiert der Chorbass das Incipit der Haßler-Melodie am Ende des Satzes ja auch tatsächlich mit dieser Liedzeile.

Klek trifft zwischen *Herzlich tut mich verlangen* und *Ach Herr, mich armen Sünder* keine Entscheidung, hält also vermutlich beide Bezugsmöglichkeiten für sinnstiftend⁴⁶⁶. Lothar und Renate Steiger schließen ferner sogar eine Bezugnahme auf Paul Gerhardts Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* nicht aus⁴⁶⁷: Schließlich steht die Passion, auf die der menschgewordene Gott zum Heil der Menschen zugeht, quasi als thematische „Überschrift“ nicht nur über diesem Kantatensatz, sondern auch über dem Sonntag *Estomihi* mit seinem Ausblick auf die Passion⁴⁶⁸.

Zunächst etwas verwirrend ist ein musikalisches Phänomen, auf das Gerd Rienäcker aufmerksam macht⁴⁶⁹: Zwischen den Liedmelodien von *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* und *Herzlich tut mich verlangen* gibt es – zweifellos zufällige – Ähnlichkeiten. Die erste Zeile des ersteren Liedes gleicht der fünften des letzteren,

⁴⁶⁶ Klek 2015, S. 243.

⁴⁶⁷ Ebd., S. 104.

⁴⁶⁸ Das Bach Paul Gerhardts Passionslied auch zu dieser Zeit, als er es noch nicht explizit in seinen Werken verarbeitet hatte, schon gekannt haben dürfte, wird im folgenden Kapitel thematisiert.

⁴⁶⁹ Rienäcker 1983, S. 8.



Abb. 94: Melodische Verwandtschaft der ersten Zeile von „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ und der fünften Zeile von „Herzlich tut mich verlangen“

und – für die Thematik dieser Untersuchung noch bedeutender – die siebte Zeile des ersten hat Ähnlichkeit mit der ersten des letzteren:



Abb. 95: Melodische Verwandtschaft der siebten Zeile von „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ und der ersten Zeile von „Herzlich tut mich verlangen“

Freilich sind solche Koinzidenzen nicht vom Komponisten geschaffen. Sie ereignen sich vielmehr im Schnittpunkt der Kombination verschiedener Cantus firmi, die ja in diesem Fall noch von denkbar verschiedener Herkunft sind. Das muss jedoch nicht heißen, dass Bach diese Koinzidenzen nicht wahrgenommen und beim Komponieren mitgedacht hätte:

„Derlei Verwandtschaft apriorischer, also vom Komponisten unbeeinflusster Gebilde aufzuspüren, obliegt musikalischem und theologischem Denken gleichermaßen; hier wird komponiert in des Wortes frühester Bedeutung – Componere als Zusammenfügen des Unterschiedlichen, was sinnfällige Auswahl und genauestes ‚Zusammenhören‘ voraussetzt.“⁴⁷⁰

Wollte man dieser Koinzidenz eine sinnstiftende Dimension beimessen, so fiel es sicherlich nicht schwer, auch die Aussage der fünften Choralzeile, „durchs bittre Leiden dein“, als

⁴⁷⁰ Ebd.

zusätzlich mitzuhörenden Kommentar in den textlich-musikalische Gesamthorizont zu integrieren. Durch diese Textzeile würde die sechsmalig auftretende Bassfigur, die ja stets direkt an das instrumentale Zitat von „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ anschließt, mit ihrer harmonisch leicht verfremdenden, in den Bereich der B-Tonarten herabziehenden Wirkung als eine Art *Passus duriusculus* auf das Leiden Christi hingeordnet.

11.4 Das Incipit der Haßler-Melodie eröffnet einen Bedeutungshorizont

Als ein Bestandteil des dichten semantisch-musikalischen Gesamtgefüges dieses Satzes findet sich also das Incipit der Haßler-Melodie. Dass es sich um ein bewusstes Zitat handelt, unterstreicht sogar der in seinen Beschreibungen betont nüchterne, mit theologischen Konnotationen äußerst sparsam umgehende Friedhelm Krummacher, wenn er schreibt: „So dezent das Zitat eingeführt wird, so zweifelsfrei ist es doch zu identifizieren.“⁴⁷¹

Da das Zitat in diesem Satz aber niemals zusammen mit den zu ihm gehörigen Liedtexten auftritt, kann nicht entschieden werden, welchen dieser Liedtexte es repräsentiert. Gerade weil es sich um ein untextiertes Incipit handelt, dem ein verweisender Charakter beizumessen ist, kann man davon ausgehen, dass es nicht nur für eine einzige Liedzeile, sondern für den Bedeutungshorizont eines gesamten Liedes steht. Gemeint sein können, so wurde festgestellt, zunächst die zwei Hauptlieder, die seinerzeit aus die Haßler-Melodie gesungen wurden, ferner aber auch ein drittes, Paul Gerhardts Passionslied *O Haupt voll Blut und Wunden*, das Bach 1727, zwei Jahre nach der Entstehung von BWV 127, durch die *Matthäus-Passion* in den Fokus seiner Verarbeitung der Passionsthematik stellen sollte.

Dass sich die Zuordnung des Melodie-Incipits zu einem Sterbelied (*Herzlich tut mich verlangen*), zu einem Bußlied (*Ach Herr, mich armen Sünder*) und auch zu einem Passionslied (*O Haupt voll Blut und Wunden*) keineswegs ausschließen, sondern ergänzen, liegt auf der Hand; auch die fünfte und sechste Zeile der erste Strophe des Hauptliedes von BWV 127 („ich bitt durchs bittre Leiden dein, / du wollst mir Sünder gnädig sein“) stehen nicht etwa quer zu diesem Aussagehorizont, sondern passen mit ihrer doppelten Bezugnahme auf das Leiden Christi und die vom Sünder formulierte Bitte um Gnade exakt in die Gesamtaussage hinein. Gerade die Aussage, mit der das Melodie-Incipit zum einzigen Mal textiert erklingt („Du wollst mir Sünder gnädig sein“), scheint Bach besonders wichtig zu sein: Indem er ebendiesen Textabschnitt nach seinem „regulären“ Erklingen mit der zugehörigen letzten Choralzeile noch einmal ohne Zitat der zugehörigen Zeile aus der Melodie von *Herr Jesus Christ, wahr Mensch und Gott* – und

⁴⁷¹ Krummacher 1995, S. 137.

damit quasi überzählig – wiederholt, setzt er verschiedene markante Akzente. Denn ihm ist diese Aussage offenbar so wichtig, dass er sie ohne Not in das instrumentale Nachspiel des Satzes einbaut, der auch ganz ohne die finale Beteiligung der Singstimmen hätte zu Ende gehen können. Gerd Rienäckers Anmerkung, dass die hier vorfindliche Art der Zitation des Incipits der Haßler-Melodie nicht allein in dieser Bedeutung aufgeht, sondern auch auf typische Bassfiguren des 17. Jahrhunderts verweist⁴⁷², sei aus diesem Blickwinkel nochmals aufgegriffen. Als im vorliegenden Satz tatsächlich stets *Schlusswendungen* einleitende Bassfigur hat das Zitat hier, am Ende des Satzes zum ersten und einzigen Mal textiert, noch die Funktion, im übertragenen Sinne auch die Bitte um ein seliges *Ende* („Du wollst mir Sünder gnädig sein“ oder, mit den Worten der Knollsachen Lieddichtung, „Herzlich tut mich verlangen / nach einem selgen End“) musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Der Einbau der Singstimmen in das Satzende, das auch rein instrumental funktioniert hätte, unterstreicht diesen Effekt, weil er der Bitte um ein seliges Ende, die sich auch abstrakter aus dem Zusammenspiel der bedeutungstragenden Motive und Figuren erschlossen hätte, final noch einmal mit Worten eine Stimme verleiht. Die drei anderen Chorstimmen nämlich wiederholen währenddessen das allgegenwärtige „Doppelnatur“-Motiv, diesmal allerdings – abweichend vom Verlauf der Instrumentalstimmen, die sie verdoppeln – zum ersten Mal mit einem Aufwärtssprung am Beginn, den man als *Exclamatio* verstehen kann:



Abb. 96: „*Exclamatio*“ in der Motivik der Chorstimmen am Ende des Eingangssatzes

Hier fasst Bach also die Hauptaussage des Satzes zusammen, unter Beteiligung der zentralen musikalischen Bedeutungsträger. Dazu gehört auch das Zitat der Haßler-Melodie⁴⁷³.

Im Fall von BWV 127 findet sich nun eine denkbar offene Anwendung dieses Zitats, und das mag Kopfzerbrechen bereiten: Wird das Melodiezitat als Bedeutungsträger nicht dadurch beliebig, dass es so viele Zuordnungen – drei verschiedene Lieder, dazu eine Textzeile aus einem vierten Lied, die dem Zitat am Schluss des Satzes noch unterlegt wird – ermöglicht? Die Antwort lautet: Nein! Bei aller Mehrdeutigkeit des Melodiebeginns ergibt sich inhaltlich doch ein

⁴⁷² Rienäcker 1983, S. 7.

⁴⁷³ Küster sieht das Incipit an dieser Stelle als „übergeordnetes Konstruktionselement“, weil der Sopran an dieser Stelle cantus-firmus-frei agiert (vgl. Küster 1999, S. 290).

Schnittpunkt, der aus den Themenfeldern „Sterben des Menschen“, „Buße“ und „Passion“, die alle zum seelsorglichen Aussagehorizont des Eingangschores gehören, sinnvoll mit frömmigkeitsrelevanter Bedeutung gefüllt wird. Ein rein musikalisches Zitat kann untextiert freilich keine *eindeutige* Aussage machen, wenn es *mehrere* Textzuweisungsmöglichkeiten gibt. Gerade dadurch kann sich der Bedeutungshorizont des Zitats aber auch erweitern, ohne dabei zwangsläufig ins Beliebige abzugleiten. Die Verknüpfung der Melodie mit mehreren Lieddichtungen war ja schließlich als in der Leipziger Liturgie eingeführte Praxis ein Faktum, mit dem Bach und seine Hörer auch hinsichtlich der daraus sich ergebenden Bedeutungsvielfalt rechnen konnten. Daher stellt die fehlende Eindeutigkeit einer Textzuweisung im Falle des Eingangschores von BWV 127 weder das tatsächliche Gemeint-Sein des Zitats noch etwa prinzipiell das Verfahren des sinnstiftenden Einsetzens eines untextierten Melodiezitats in Frage.

12 J. S. Bachs Paul-Gerhardt-Rezeption – Ein Blick auf die Gesamtlage und auf die Schnittmenge zwischen Gerhardt-Texten und Haßler-Melodie

12.1 Die Präsenz von Liedtexten Paul Gerhardts in Bachs geistlichem Werk

Drei der sechs Lieddichtungen, aus denen Johann Sebastian Bach einzelne Strophen auf die Melodie *Herzlich tut mich verlangen / Ach Herr, mich armen Sünder* vertont hat, stammen von Paul Gerhardt (1607-1676). Die Bach-Gerhardt-Beziehung kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht in aller Ausführlichkeit behandelt werden, zumindest aber seien im Folgenden ihre Grundparameter benannt sowie die damit zusammenhängende Diskussion in der Literatur exemplarisch wiedergegeben.

Grundsätzlich fokussiert sich die Thematik in der Literatur auf zwei Kernfragen. Einerseits wurde seit mehr als einem Jahrhundert immer wieder kontrovers diskutiert⁴⁷⁴, ob Bach die Liedlyrik Paul Gerhardts umfassend genug gewürdigt hat – und falls nicht, aus welchem Grund er sie in seinem geistlichen Schaffen zu wenig berücksichtigt haben könnte. Andererseits wird untersucht, ob die Begegnung mit Gerhardts stilistisch und inhaltlich besonderen, aus dem Gros des barocken Liedschaffens herausragenden Dichtungen Bachs kompositorische Herangehensweise in welcher Form auch immer beeinflusst haben könnte.

Zum ersten Punkt: Martin Petzoldt beleuchtete 2007 die Präsenz von Gerhardt-Liedern im Werk Bachs⁴⁷⁵. Mit dem auch tabellarisch detailliert erbrachten Nachweis⁴⁷⁶, dass in 18 verschiedenen Werken insgesamt 19 Lieddichtungen von Paul Gerhardt mit mindestens je einer bzw. teilweise auch mehreren Strophen repräsentiert sind, widerlegt Petzoldt die gemäß der ihm vertrauten Quellenlage verschiedentlich geäußerten Behauptungen: „Bach habe zu wenig von den Liedern Gerhardts in sein Werk einbezogen“⁴⁷⁷. Noch zahlreicher als Gerhardt-Lieder berücksichtigt Bach in seinen (überlieferten) Werken nur Martin Luthers Choräle; weitere häufig verwendete Lieddichter sind nach Petzoldt u. a. Johann Heermann (sieben Lieder), Johann Rist (neun Lieder), Johann Franck (fünf Lieder) oder Paul Eber (vier Lieder)⁴⁷⁸ – die Wichtigkeit der Gerhardt-Dichtungen einerseits neben denjenigen Luthers und andererseits im Vergleich zu

⁴⁷⁴ Petzoldt verortet den Beginn dieser Diskussion in einem Aufsatz von Wilhelm Nelle (Nelle 1907), vgl. Petzoldt 2007b, S. 13.

⁴⁷⁵ Petzoldt 2007b.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 15.

⁴⁷⁷ Ebd., S. 14.

⁴⁷⁸ Ebd., S. 14f.

den durchweg deutlich geringer vertretenen anderen Lieddichtern ist also mit Blick auf die nackten Zahlen evident.

Die vor dem Hintergrund der Petzoldtschen Untersuchung endgültig als irrig zu bezeichnende Annahme, Bach habe Gerhardt generell zu wenig beachtet, wurde (und wird) allerdings vor allem auch deshalb immer wieder vorgebracht, weil Bach erst in seiner Leipziger Zeit begann, Gerhardt-Liedstrophen zu verwenden. Namentlich sind die Strophen 9 und 10 des Liedes *Wach auf, mein Herz, und singe*, die die zweiteilige Kantate *Höchsterwünschtes Freudenfest* (BWV 194, zur Einweihung der Orgel im südöstlich von Leipzig gelegenen Störmthal am 2. November 1723 erstmals aufgeführt) beschließen, vermutlich die ersten Paul-Gerhardt-Strophen, die Bach vertont hat. Somit hat er – falls nicht entsprechende Werke verloren gegangen sind – weder in Weimar noch in Mühlhausen oder auch in Arnstadt Gerhardt-Texte verwendet, obwohl diese ja schon seit der Zeit um 1650 zunächst in den unterschiedlichen Ausgaben des von Johann Crüger herausgegebenen Gesangbuchs *Praxis pietatis melica* publiziert waren⁴⁷⁹ und von dort aus nach und nach auch schon Eingang in zahllose andere Gesangbücher verschiedener Regionen in Deutschland gefunden hatten.

Robin A. Leaver wies darauf hin, dass Bach für sein in Weimar projektiertes und dann bekanntlich nur teilweise zur Ausführung gebrachtes *Orgelbüchlein* immerhin auch das Paul-Gerhardt-Lied *Nun ruhen alle Wälder* per Titel-Eintrag vorgesehen hatte; dieses Lied gehört jedoch zum Bestand jener Titel, die Bach nicht kompositorisch ausführte⁴⁸⁰. Leavers Hinweis, dass *Nun ruhen alle Wälder* auch eines von den nur zwei Gerhardt-Liedern ist, die schon 1682 in der ersten Auflage des *Vopelius*⁴⁸¹ enthalten waren, ist in diesem Zusammenhang irrelevant – der *Vopelius* wird kaum jemals das offizielle Gesangbuch der Weimarer Schlosskapelle gewesen sein, sein Inhalt sagt daher nichts über das in Weimar gebräuchliche Liedrepertoire aus.

In diesem Sinne steht der von Michael Heinemanns erhobene Befund, es fehlten „Orgelbearbeitungen über diese (nämlich Paul Gerhardts, Anm. M.W.) Lieder weitestgehend“⁴⁸², zunächst ebenfalls im luftleeren Raum: Gerade Choralvorspiele für Orgel sind im Ursprung liturgische Gebrauchsstücke, die sich hinsichtlich der Auswahl der zugrundeliegenden Lieder am gottesdienstlich tatsächlich zum Einsatz kommenden Repertoire orientieren. Dass Bach keine Choralvorspiele über Gerhardt-Lieder komponiert hat, könnte also daran liegen, dass diese Lieder dort, wo er vor allem als Organist tätig war, keine zentrale Rolle spielten.

⁴⁷⁹ Besonders ab der fünften Auflage (*Praxis Pietatis melica* 1653) enthielt dieses Gesangbuch mit insgesamt 82 Liedern ein sehr großes Konvolut der Gerhardtschen Dichtungen; in den folgenden Auflagen kamen nochmals einige hinzu.

⁴⁸⁰ Leaver 1998, S. 280-281. Vgl. auch Hiemke 2007, S. 230.

⁴⁸¹ Vopelius 1682.

⁴⁸² Heinemann 2007, S. 9.

Einfache Antworten können diesbezüglich aber für die Zeit vor Leipzig nicht gegeben werden: Bachs Weimarer Kollege (und entfernter Verwandter) Johann Gottfried Walther, der bis zu seinem Tod im Jahre 1748 in Weimar blieb, komponierte nämlich Choralvorspiele über die Gerhardt-Lieder *Fröhlich soll mein Herze springen*, *Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld*, *Wie soll ich dich empfangen* und *Warum sollt ich mich denn grämen*, was für eine Präsenz dieser Lieder zumindest in der Weimarer Stadtkirche Peter und Paul spricht – dort war Walther Organist. Allerdings könnten die fraglichen Choralvorspiele auch lange nach Bachs Weggang aus Weimar entstanden sein, weil diese Lieder evtl. erst später ins Gottesdienstrepertoire Eingang gefunden haben⁴⁸³.

In dem 1713 zu Weimar erschienen Gesangbuch *Schuldiges Lob Gottes, Oder: Geistreiches Gesang-Buch*...⁴⁸⁴, das als Grundlage für Bachs *Orgelbüchlein* zumindest in Frage käme⁴⁸⁵, finden sich allerdings ebenfalls einige Gerhardt-Titel, darunter schon *O Haupt voll Blut und Wunden*, *Befiehl du deine Wege* und *Wie soll ich dich empfangen*. Warum Bach keinen dieser Titel in den Weimarer Werken (soweit wir sie kennen) berücksichtigt hat, bleibt eine offene Frage; gekannt haben dürfte er zumindest einige davon mit einiger Sicherheit schon zu jener Zeit. Bis auf weiteres müssen die 164 Liedtitel, die er zu Beginn der Arbeit am *Orgelbüchlein* aufgeschrieben hat, als Maßgabe dafür gelten, welche Lieder für die Weimarer Praxis relevant waren.

Freilich bewirkte die überwältigende Präsenz der Gerhardt-Lieder in den in Berlin und später auch in Frankfurt am Main in zahlreichen Auflagen gedruckten Gesangbüchern Johann Crügers allein noch nicht zwangsläufig deren rasches flächendeckendes Bekanntwerden auch im thüringischen und sächsischen Raum. Tatsächlich ergibt sich für diese Regionen, soweit nachvollziehbar, aus vielen Einzelüberprüfungen von regionalen Gesangbüchern wohl eher ein gemischtes Bild: Das Leipziger *Vopelius*-Gesangbuch⁴⁸⁶ enthält in seiner ersten Auflage von 1682 wie schon erwähnt nur zwei Paul-Gerhardt-Lieder. In der Neuauflage des *Vopelius* von 1707⁴⁸⁷ kamen – ebenso wie in der im selben Jahr erschienenen Neuauflage des *Dreßdnischen*⁴⁸⁸ – zunächst nur einige wenige Gerhardt-Titel hinzu (vgl. die Übersicht weiter unten).

⁴⁸³ Klaus Beckmann, der Herausgeber sämtlicher Orgelwerke Johann Gottfried Walthers (Breitkopf & Härtel, Urtext), teilte dem Verfasser mündlich mit, dass viele der Choralvorspiele bisher kaum genau zu datieren seien.

⁴⁸⁴ Schuldiges Lob Gottes 1713.

⁴⁸⁵ vgl. Hiemke 2007, S. 53

⁴⁸⁶ Vopelius 1682.

⁴⁸⁷ Vopelius 1707.

⁴⁸⁸ Dreßdnisches 1707.

Weitaus mehr Gerhardt-Lieder – darauf weist wiederum Martin Petzoldt hin⁴⁸⁹ – enthielt dagegen das 1704 erstmals in Halle (Saale) erschienene *Freylinghausensche Gesangbuch*⁴⁹⁰ – nach Ada Kadelbachs Zählung⁴⁹¹ sind es insgesamt 84 Titel. Diese auffällige Differenz zwischen *Vopelius* 1682 einerseits und *Freylinghausen* 1704 andererseits trotz regionaler Nachbarschaft könnte ihren Grund darin haben, dass die Lieder Paul Gerhardts im pietistisch geprägten Umfeld (hierfür stehen in Halle Anastasius Freylinghausen und dessen Schwiegervater August Hermann Francke) schneller Verbreitung gefunden haben als im lutherisch-orthodoxen Raum; dies deutet auch Petzoldt an⁴⁹².

Petzoldt vermutet daher⁴⁹³, dass auch Bach aus ebendiesem Grund erst verhältnismäßig „spät“ – immerhin zu Beginn seiner Leipziger Zeit, also als End-Dreißiger – verstärkt Interesse an Paul Gerhardts Liedern gefasst haben könnte. In diesem Zusammenhang wird gemeinhin darauf verwiesen, dass das *Dreßdnische* in seiner stark überarbeiteten Neuauflage von 1724/25⁴⁹⁴, mit der es offenkundig zum offiziellen Gesangbuch für die Leipziger Gottesdienste in St. Thomas und St. Nikolai wurde, auf einen Schlag 102 der insgesamt 134 Gerhardt-Lieder für die Gottesdienstpraxis dieser Kirchen verfügbar machte.

Und in der Tat fällt die verstärkte Verwendung Gerhardtscher Texte in Bachs geistlichen Werken mit der Erscheinungszeit dieses Gesangbuchs zusammen:

- Die Kantate *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40) zum 26. Dezember 1723 endet mit der zweiten Strophe von Gerhardts *Schwing dich auf zu deinem Gott*;
- die Kantate *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153) zum 2. Januar 1724 enthält die fünfte Strophe von *Befiehl du deine Wege*;
- in der *Johannes-Passion* (BWV 245) für den Karfreitag 1724 finden sich die dritte und vierte Strophe von *O Welt, sieh hier, dein Leben*;
- die Choralkantate *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (BWV 92) zum 28. Januar 1725 hat das gleichnamige Gerhardt-Lied zur Textgrundlage;

⁴⁸⁹ Petzoldt 2007, S. 14.

⁴⁹⁰ Freylinghausen 1704.

⁴⁹¹ Kadelbach 2015, S. 504, Fußnote 63.

⁴⁹² Petzoldt 2007, S. 14.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Petzoldt (vgl. Petzoldt 2007b, S. 14) nennt als Erscheinungsjahr 1724/25. Im Impressum des Buches selbst ist 1725 als Erscheinungsdatum angegeben, während die Titelfrückseite den 7. Februar 1724 als Datum des in Dresden erteilten königlich-churfürstlichen Druckprivilegs angibt. Für diese Arbeit konnte nur die zweite Auflage von 1727 in Augenschein genommen werden (*Dreßdnisches* 1727).

- insgesamt fünf Kantaten für April und Mai 1725 (BWV 103, 108, 183, 74, 176) nach Libretti von Christiane Mariane von Ziegler enthalten je eine Liedstrophe aus vier verschiedenen Gerhardt-Liedern, die Bach zuvor nicht verwendet hatte⁴⁹⁵.
- 1726 enthält die Kantate *Liebster Jesu, mein Verlangen* (BWV 32) zum 13. Januar die zwölfte Strophe des Liedes *Weg, mein Herz, mit den Gedanken*.
- Etwa zu dieser Zeit wandte sich Bach im Rahmen der Planung seiner *Matthäus-Passion* (BWV 244) erstmals der Lieddichtung *O Haupt voll Blut und Wunden* zu, die mit fünf Strophen in diesem Werk vertreten ist;
- außerdem griff er ebenfalls für die *Matthäus-Passion* erneut auf *Befiehl du deine Wege* (eine Strophe) und *O Welt, sieh hier dein Leben* (zwei Strophen) zurück.
- Strophen aus denselben Gerhardt-Liedern enthält auch die 1731 erstmals aufgeführte *Markus-Passion* (BWV 247).
- *Haupt voll Blut und Wunden* ist dann mit seiner sechsten Strophe noch einmal in der Kantate *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* (BWV 159) zum Sonntag Estomihi des Jahres 1729 vertreten.
- Fünf bis dahin nicht von ihm vertonte Lieder Paul Gerhardts erklangen zum Jahreswechsel 1734/35 in den Kantaten I, II, III und VI des *Weihnachtsoratoriums* (BWV 248)⁴⁹⁶.
- Ferner erscheint eine Strophe von *Nun danket all und bringet Ehr* in der Kantate *Dem Gerechten muss das Licht* (BWV 195),
- zwei Strophen aus *Warum soll ich mich denn grämen* erklingen in der Motette *Fürchte dich nicht* (BWV 228).
- Im Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach von 1725 finden sich drei Sätze zu *Gib dich zufrieden und sei stille* (BWV 510-512).
- Zu *Ich steh an deiner Krippen hier* komponierte Bach für das 1736 erschienene *Musicalische Gesang-Buch* von Georg Christian Schemelli eine eigene Melodie.

⁴⁹⁵ Es handelt sich um *Barmherzger Vater, höchster Gott; Gott Vater, sende deinen Geist; Zeuch ein zu deinen Toren; Was alle Weisheit in der Welt*.

⁴⁹⁶ *Wie soll ich dich empfangen; Schaut, schaut, was ist für Wunder dar?; Wir singen dir, Immanuel; Fröhlich soll mein Herze springen; Ich steh an deiner Krippen hier*.

12.2 *Der Gaudlitz-Streit und die Frage nach dem offiziellen Leipziger Gesangbuch vor 1725*

Wurde Bach also erst durch die Neuauflage des *Dreßdnischen* von 1724/25 umfassender auf Paul Gerhardts Lieddichtungen aufmerksam? Durch einen Brief, den Bach am 20. September 1728 an den Rat der Stadt Leipzig richtete⁴⁹⁷ – er führt darin Beschwerde gegen den Magister Gottlieb Gaudlitz, Subdiakon an St. Nikolai, der entgegen bestehender Ordnung die Auswahl der Lieder vor und nach der Predigt selbst zu übernehmen pflegte, statt sie Bach zu überlassen –, weiß man ja, dass das *Dreßdnische* in der Zeit zwischen seinem Erscheinen und dem September 1728 zum offiziellen Gesangbuch der Leipziger Hauptkirchen und damit eben auch zur Grundlage der Liedauswahl und -anzeige für den Gottesdienst geworden sein muss, denn Bach erwähnt dies ausdrücklich. Und das *Dreßdnische* enthielt, wie oben erwähnt, in seiner überarbeiteten Neuauflage von 1724/25 insgesamt 102 Lieder von Paul Gerhardt.

Was man hingegen bis heute nicht weiß, ist, welches Gesangbuch *vor* Erscheinen der Neuauflage des *Dreßdnischen* in den Leipziger Gottesdiensten Verwendung fand. Werner Neumann kommentiert in seinem einschlägigen Aufsatz von 1956 zur Gesangbuch-Frage die ältere Literatur zum Gaudlitz-Streit wie folgt:

„Merkwürdigerweise hat sich in der Bachliteratur (...) die Meinung verfestigt, daß es sich beim Gaudlitz-Streit um dieses alte, in seinem Liedbestand für die Praxis schon unzureichende Dresdner Gesangbuch 1694 bzw. 1707 gehandelt habe. Man ließ dabei außer acht, daß sich in jenen Jahren das kirchliche Interesse auf ein weit aktuelleres ‚Dresdner Gesangbuch‘ richtete, das von 1725 ab über Jahrzehnte hin in immer neuen Auflagen erschien (...).“⁴⁹⁸

Das ist soweit natürlich richtig. Allerdings besagt das Bachsche Briefzitat nicht, dass nicht vor 1725 ebenfalls das *Dreßdnische* – und zwar in der langen Zeit der noch nicht überarbeiteten Ausgabe von 1694 bzw. 1707, die Neumann erwähnt – verwendet worden wäre; Bach schrieb nämlich:

„Unter diesen Gebräuchen und Gewohnheiten ist auch die Verordnung derer Geistlichen Gesänge vor und nach denen Predigten gewesen, welche mir und meinen *Antecessoribus* des *Cantorats* nach Maßgebung derer *Euangeliorum* und dahin eingerichteten Dreßdner-Gesangbuchs, wie es der Zeit und Umstände *conuenient* geschienen, lediglich

⁴⁹⁷ Bach-Dokumente I, S. 54f.

⁴⁹⁸ Neumann 1956, S. 115.

überlassen worden, allermassen, wie das löbliche *Ministerium* es zu *attestiren* wissen wird, niemahls *contradiction* / dießfalls entstanden.“⁴⁹⁹

Man könnte diese Aussage so verstehen, dass auch Bachs Vorgänger im Kantorenamt (sowie dann auch er selbst seit Anbeginn seiner Tätigkeit) die Lieder schon immer aus dem „Dreßdner-Gesangbuch“ ausgewählt haben, und damit eben auch aus dessen spätestens in den 1720er Jahren inhaltlich schon überholter Ausgabe. Für die Frage nach der Präsenz der Gerhardt-Lieder im Leipziger Gottesdienst ist dies von Bedeutung, weil eben das alte *Dreßdnische* nur wenige Gerhardt-Lieder enthalten hatte.

Tatsächlich konnte bis heute nicht eindeutig ermittelt werden, welches Gesangbuch vor 1725 – und damit immerhin zu einer Zeit, in der Bach rund eineinhalb Kantatenjahrgänge komponiert hat, die zahlreiche Kirchenliedstrophen enthalten! – in den Leipziger Gottesdiensten verwendet worden ist. Die wahrscheinlichste Alternative zum *Dreßdnischen* wäre das Neu *Leipziger Gesangbuch*, kurz *Vopelius* genannt. Aber auch dieses, erstmals im Jahre 1682 erschienen, wurde nur noch in den Jahren 1693 und 1707 in überarbeiteter Version neu ediert; danach gab es ebenfalls eine Lücke bis zu einer „von Grund auf verjüngte(n) und erweiterte(n) Ausgabe“⁵⁰⁰ im Jahre 1729⁵⁰¹. Freilich war der Pfarrersohn Gottfried Vopelius, einstmals Kantor der Nikolaikirche, nicht mehr für diese Neuausgabe verantwortlich, denn er war bereits 1715 verstorben. Es war der Buchhändler Sebastian Heinrich Barnbeck, der Ende 1728 das Privileg für den *Vopelius* erworben hatte und mit jener Neuausgabe an die Öffentlichkeit trat, die, so Neumann, „in Liedauswahl, Format und Anlage offenbar besonders vom Dresdner Gesangbuch beeinflusst“ war, dieses aber „in der Gliederung, praktischen Einrichtung und Liedzahl zu übertrumpfen“ trachtete.⁵⁰²

12.3 Die Präsenz von Gerhardt-Liedern in den Leipziger Gesangbüchern vor 1725

So wichtig die Frage nach dem offiziellen Leipziger Gesangbuch vor 1725 grundsätzlich auch ist – für Johann Sebastian Bachs Paul-Gerhardt-Rezeption ist sie lediglich bedingt relevant und außerdem nur bedingt aussagekräftig. Bedingt relevant ist sie deshalb, weil sie nur über einen

⁴⁹⁹ Bach-Dokumente I, S. 54f.

⁵⁰⁰ Neumann 1956, S. 117.

⁵⁰¹ Ein Indiz dafür, dass Bach den *Vopelius* von 1682 zumindest persönlich in Gebrauch hatte, ergibt sich aus Emil Platens Annahme, einige einzeln überlieferte Choralsätze Bachs – darunter BWV 367 und BWV 433 – seien „Satzstudien aus Bachs Unterrichtspraxis“: Platen vermutet entsprechende ähnlich lautende Kantional-Sätze aus dem alten *Vopelius* als Vorlagen für die genannten Sätze Bachs (vgl. Platen 1975, S. 55, sowie Schmoll-Barthel 1991, S. 287.)

⁵⁰² Neumann 1956, S. 118.

kurzen Abschnitt der Leipziger Tätigkeit Bachs Auskunft gibt: Die Zeit nämlich zwischen seinem Amtsantritt im Juni 1723 und dem Erscheinen des neuen *Dreßdnischen* mit seinen 102 Gerhardt-Liedern. Warum Bach jedoch auch schon *vor* seinem Wechsel nach Leipzig keine Gerhardt-Lieder vertont hat, müsste auf Basis der Einsichtnahme in andere Gesangbücher – diejenigen, die in Weimar, Mühlhausen und Arnstadt offiziell in Gebrauch waren – untersucht werden (und kann nicht Gegenstand dieser Untersuchung sein). Und bedingt aussagekräftig bleibt diese Frage deshalb, weil sowohl im *Vopelius* von 1707 als auch im *Dreßdnischen* von 1707 immerhin schon einige derjenigen Gerhardt-Lieder enthalten waren, die Bach seit Amtsantritt in Leipzig verwendet hat – allerdings fanden sich in beiden Büchern nicht dieselben, wodurch die Quellenlage zusätzlich verkompliziert wird. Hier ein Überblick⁵⁰³:

- Das Gerhardt-Lied *O Welt, sieh hier, dein Leben*, das Bach in der am Karfreitag 1724 uraufgeführte *Johannes-Passion* (und später 1727 auch in der *Matthäus-Passion*) auszugsweise verwendete, ist im *Vopelius* von 1707⁵⁰⁴ bereits enthalten, im *Dreßdnischen* von 1707 indes noch nicht.
- Dasselbe gilt auch für *O Haupt voll Blut und Wunden* sowie für *Wie soll ich dich empfangen*, jeweils auch schon mit Verweis auf die Melodie *Herzlich tut mich verlangen*: auch diese beiden Lieder finden sich schon im *Vopelius* von 1707⁵⁰⁵! Ersteres verwendete Bach bekanntlich erst 1727 in der *Matthäus-Passion* zum ersten Mal, letzteres erst zehn Jahre später in der ersten Kantate des *Weihnachtsoratoriums*.
- *Wie soll ich dich empfangen* ist auch schon im *Dreßdnischen* von 1707 enthalten, allerdings mit einer eigenen Melodie⁵⁰⁶.
- *Befiehl du deine Wege* hingegen, aus dem eine Strophe in der Kantate *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153 zum 2. Januar 1724) verwendete, findet sich zwar im *Dreßdnischen* von 1707⁵⁰⁷ (bereits mit Melodieverweis auf „Herzlich tut mich verlangen“), aber nicht im *Vopelius* von 1707.
- Das Lied *Schwing dich auf zu deinem Gott*, das mit seiner zweiten Strophe in der Kantate *Darzu ist erschienen der Sohn Gottes* (BWV 40 zum 2. Weihnachtstag 1723) erscheint, ist dagegen schon in den 1707er-Auflagen *beider* Gesangbücher⁵⁰⁸ enthalten.

⁵⁰³ Bildbelege hierzu im folgenden Kapitel.

⁵⁰⁴ *Vopelius* 1707, S. 80-81.

⁵⁰⁵ Ebd., S. 82-83 bzw. S. 6-8.

⁵⁰⁶ *Dreßdnisches* 1707, S. 24-25.

⁵⁰⁷ *Dreßdnisches* 1707, S. 566f.

⁵⁰⁸ *Dreßdnisches* 1707, S. 536f. *Vopelius* 1707, S. 407f.

Robin Leaver bringt in seinem oben schon zitierten Aufsatz außerdem noch ein weiteres Gesangbuch aus dem Leipziger Umfeld mit dem Titel *Geistreicher Lieder-Schatz*⁵⁰⁹ ins Spiel, erstmals erschienen im Jahre 1715⁵¹⁰. Dieses Liederbuch kann zwar allein schon aufgrund seines geringen Umfangs von nur 250 Seiten (schon der alte *Vopelius* und das alte *Dreßdnische* waren mehr als viermal so umfangreich) und des daraus resultierenden beschränkten Liedangebots wohl kaum das offizielle Gesangbuch der Leipziger Gottesdienste gewesen sein; auch nennt Leaver in seinem Aufsatz eine Quelle in der Leipziger „Bibliothek für Musikgeschichte“⁵¹¹, die dieses Gesangbuch unter der Rubrik „Für den Privatgebrauch“ einordnet. Dennoch ist auffällig, dass dieser *Geistreiche Lieder-Schatz* all diejenigen Gerhardt-Lieder enthält, die Bach zwischen seinem Leipziger Amtsantritt und Ende 1724 verwendete – allerdings mit einer einzigen Ausnahme alle diejenigen *nicht*, die er 1725 benutzte; ab dieser Zeit also scheint dann, so könnte man folgern, tatsächlich das neue *Dreßdnische* seine Arbeitsgrundlage gewesen zu sein. Zudem enthält aber auch der *Lieder-Schatz*⁵¹² schon im Jahre 1715 Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden*, das Bach erst mehr als ein Jahrzehnt später in der *Matthäus-Passion* erstmals zum Einsatz brachte. Gerade weil diese Lieddichtung aus heutiger Perspektive als besonders prominent – u. a. als Hauptlied zu der in dieser Arbeit untersuchten Melodie – betrachtet wird, ist man geneigt, sich darüber zu wundern, dass Bach dieses Lied schon vor 1727 gekannt und dennoch nicht beachtet haben könnte. Aber freilich ist die u. a. von der überaus starken *O Haupt voll Blut und Wunden*-Rezeption des 19. Jahrhunderts geprägte Rückschau-Perspektive aus der Jetzt-Zeit für die Gründe von Bachs Umgehen mit dem Liedvorrat seiner Zeit irrelevant.

Natürlich darf man bei allem Rätselraten über den Grund für die Verwendung des einen oder anderen Liedes sowie über die Quellen, die Bach dafür zur Verfügung gestanden haben könnten, auch nicht aus dem Blick verlieren, dass Bach seine Gottesdienstmusiken stets auf Basis von Libretti aus der Hand verschiedener Dichter komponierte – es lässt sich daher nicht mehr feststellen, ob die Auswahl der strophenweise zum Einsatz kommenden Lieder von Bach (mit)getroffen oder allein vom jeweiligen Librettisten vorgenommen wurde. In diesem Zusammenhang ist indes die *Matthäus-Passion* als Ausnahme von besonderem Interesse. Der vom

⁵⁰⁹ Geistreicher Lieder-Schatz, Oder Leipziger Gesang-Buch: Worinnen Der Kern aller Evangel. Lieder, sonderlich aber diejenigen enthalten, welche in Leipzig und denen benachbarten Orten bey dem öffentlichen Gottesdienste pflegen gesungen zu werden, Leipzig 1715.

⁵¹⁰ Leaver kannte offenbar bei Verfassen seines Aufsatzes nur eine Ausgabe von 1724 und vermutet zudem eine Erstauflage im Jahre 1717, was offensichtlich nicht korrekt ist (vgl. Leaver 1998, S. 279-281).

⁵¹¹ Es handelt sich um ein „Handschriftliches Verzeichnis der Leipziger Gesangbücher“, verfasst zum größten Teil von Friedrich Gottlob Hofmann, in der genannten Bibliothek zu finden unter der Signatur Ms. F218.

⁵¹² Ebenso wie der *Vopelius* von 1707.

Verfasser Christian Friedrich Henrici (Picander) 1729 veröffentlichte Textdruck⁵¹³ enthält ungewöhnlicherweise keine der von Bach komponierten Liedstrophen; es wird deshalb heutzutage vermutet, Bach habe in diesem Fall die Liedstrophen selbst ausgesucht⁵¹⁴.

12.4 Die Frage nach Bachs persönlichem Verhältnis zu Paul Gerhardts Dichtungen

Da keine direkten Äußerungen Johann Sebastian Bachs über sein Verhältnis zu den Dichtungen Paul Gerhardts (ebenso wenig wie zu denjenigen anderer Lieddichter, Martin Luther eingeschlossen) überliefert sind, bleibt zur Beurteilung der Frage, ob Gerhardt für ihn eine hervorgehobene Bedeutung hatte, lediglich seine musikalische Hinterlassenschaft. Aber auch diese gibt auf die Frage nach dem Verhältnis Bachs zu Gerhardts Lyrik bzw. zu der darin niedergelegten Frömmigkeit und Theologie offenbar keine eindeutige Antwort – so zeigt die Betrachtung ausgewählter Kommentare zunächst, dass schon ein und derselbe *äußerliche* Quellenbefund diametral entgegengesetzte Deutungen zulässt. Michael Heinemann beispielsweise konstatiert:

„die Spuren von Paul Gerhardts Liedern in seinem [d. h. Bachs, Anm. M.W.] Oeuvre sind gering, zumal gemessen am Rang, der dem Dichter in einer Geschichte des evangelischen Kirchengesangs zukommt“⁵¹⁵,

während Martin Petzoldt (wie schon dargelegt) mit den von ihm referierten Zahlen exakt das Gegenteil nachzuweisen vermag.

Letzterem ist die geringe Präsenz von Gerhardt-Liedern in den für Bachs kirchenmusikalisches Tun offiziell (d. h. in der liturgischen Praxis) relevanten Gesangbüchern vor 1725 sowie die Verbreitung dieser Lieder zunächst vor allem im pietistischen Umfeld Erklärung genug für die weitgehend fehlende Berücksichtigung dieser Lieder in Bachs früher verfassten kirchenmusikalischen Werken⁵¹⁶. Dieser Sichtweise schließt sich, Bezug nehmend auf Petzoldt, auch Andreas Marti an, um dann die starke Berücksichtigung von Gerhardt-Strophen in der Matthäus-Passion als Ausdruck einer Nähe der persönlichen Frömmigkeit Bachs zu derjenigen Gerhardts zu werten⁵¹⁷. Heinemann dagegen stellt verallgemeinernd fest, es sei keine „mangelnde Präsenz

⁵¹³ In Henrici 1729.

⁵¹⁴ Petzoldt 2007b, S. 16.

⁵¹⁵ Heinemann 2007, S. 8.

⁵¹⁶ Petzoldt 2007b, S. 14.

⁵¹⁷ Marti 2010, S. 9.

Gerhardtscher Lieder in jenen Gesangbüchern zu verzeichnen, die zu Bachs Zeit in Gebrauch waren“⁵¹⁸, und beruft sich hierfür auf Günther Stiller, der indes die tatsächliche Quellenlage (zahlreiche Gerhardt-Lieder im *Dreßdnischen* erst ab 1725, im *Vopelius* selbst zu diesem Zeitpunkt noch nicht) knapp, aber präzise referiert⁵¹⁹.

Als prominenter Ort der Begegnung von Gerhardts spezieller Lied-Frömmigkeit mit Bachs markanter musikalisch-theologischer Arbeitsweise findet die Kantate *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (BWV 92), komponiert innerhalb des Choralkantaten-Jahrgangs zum 28. Januar 1725, ausführlich Beachtung. Heinemann konstatiert im Sinne seiner These, Gerhardt sei bei Bach recht gering repräsentiert, „dem Libretto von nur mehr einer Kantate liegt ein Choral Paul Gerhardts zu Grunde“⁵²⁰, liefert kurz darauf aber auch eine Erklärung für Bachs diesbezügliche Zurückhaltung:

„Die intime, subjektive Frömmigkeitshaltung der Dichtungen Gerhardts verschließt sich der Proklamation, wie sie das Libretto einer Kantate als Form der Predigt darstellt; und mit dem Verständnis der Komposition einer Kantate als öffentlicher Rede, als in Tönen gefasster Dogmatik, ist die Andachtshaltung, die den Texten Gerhardts eigen ist (...), schlechterdings nicht kompatibel.“⁵²¹

Weniger aus inhaltlicher denn aus formaler Perspektive stellt Konrad Klek fest:

„Dass P. Gerhardt-Lieder in ihrer inhaltlichen und sprachlichen Stringenz schwer in ein Kantaten-Libretto zu transformieren sind, zeigt das Vorgehen des Librettisten.“⁵²²

Dieser nämlich hat beim Umformen des Liedes zum Kantatenlibretto zusätzlich zur ersten und letzten Strophe, die im Choralkantatenjahrgang ja standardmäßig in ihrer ursprünglichen textlichen Form belassen werden, zusätzlich eine der Binnenstrophen unverändert übernommen und zwei weitere lediglich tropiert, ohne dabei ihren Wortlaut anzutasten.

Evident ist jedenfalls, dass sich Gerhardts Verse nicht so leicht der für den Choralkantatenjahrgang üblichen Aufbereitung durch Umformulierung der gleichmäßigen Liedstrophen in madrigalische Verse fügen wie die Verse anderer protestantischer Kirchenlieddichter. Gleichzeitig

⁵¹⁸ Heinemann 2007, S. 9.

⁵¹⁹ Stiller 1970, S. 28.

⁵²⁰ Heinemann 2007, S. 9.

⁵²¹ Ebd.

⁵²² Klek 2015, S. 224.

ist es einleuchtend, dass Gerhardts Lyrik aufgrund ihres eher gebetshaften Tonfalls aus sich selbst heraus nicht jene dramatische Rhetorik bietet, durch die Bachs auf pastorale Wirksamkeit hin angelegte Kompositionskunst auf dem Gebiet der Kantate in der Regel inspiriert wird. Die Tropierung von Choralstrophen, die musikalisch dann eine Gegenüberstellung (und auch ein Interagieren) von unterschiedlich stark verzierter Choralmelodik und freier rezitativischer Rede ermöglicht, scheint vor diesem Hintergrund – zumal im Rahmen eines Choralkantatenjahrgangs, dessen Werke bei aller Individualität gewissen gemeinsamen Kriterien verpflichtet sind – eine sinnvolle Maßnahme des unbekannten Leipziger Librettisten. Wenn Heinemann hierzu feststellt, die fragliche Kantate sei „trotz der singulären Wahl eines auf Paul Gerhardt zurückgehenden Librettos weder textlich noch musikalisch ein Ausnahmewerk im Oeuvre Bachs“⁵²³, dann muss die Frage gestellt werden, ob dies denn innerhalb des Choralkantatenjahrgangs überhaupt zu erwarten gewesen wäre.

Konrad Klek konzentriert sich in seiner Besprechung der Kantate dementsprechend auf die Meisterschaft Bachs, mit der er das zugrundeliegende Textbuch (durchaus in gewohnter Weise) musikalisch-rhetorisch detailreich in Töne setzt. Zudem bewundert er die Souveränität Bachs im differenzierten, abwechslungsreichen Umgang mit der Choralmelodie – Bach hatte nämlich in der Kantate für den unmittelbar vorausgegangenen Sonntag (21. Januar 1725) mit *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit* einen Choral zu vertonen gehabt, der zufälligerweise auf dieselbe Melodie gesungen wurde wie *Ich hab in Gottes Herz und Sinn*, musste also innerhalb kurzer Zeit „mehrere alternative Vertonungen“⁵²⁴ liefern.

Michael Heinemann hingegen versagt sich vor dem Hintergrund seiner reservierten Haltung zur Frage einer eventuellen besonderen Bedeutung der Gerhardtschen Lieddichtung für Bach am Beginn seiner Analyse der Kantate *Ich hab in Gottes Herz und Sinn* (BWV 92) erklärtermaßen die Intention, dieses Stück als „Meisterwerk“ identifizieren zu wollen, weil der Beweis einer solchen These seiner Ansicht nach „lediglich eine Frage intellektuellen Aufwandes kombinatorischer Raffinesse“⁵²⁵ wäre.

Vielleicht auch aus dieser Haltung heraus gelangt Heinemann im Blick auf die u. a. von Klek und auch von Petzoldt⁵²⁶ (welcher wiederum auf Konrad Küster⁵²⁷ Bezug nimmt) angeführten chromatischen Besonderheiten der Schlusschorals von BWV 92 zu einer überraschenden Sicht. Während Klek meint, der Schlusschoral verweise

⁵²³ Heinemann 2007, S. 11.

⁵²⁴ Klek 2015, S. 224.

⁵²⁵ Heinemann 2007, S. 13.

⁵²⁶ Petzoldt 2007b, S. 17.

⁵²⁷ Küster 1999, S. 288.

„subtil auf den Transitus zum ewigen Leben, in Chromatisierungen beim Bass zu zwischendominantisch weiterführenden Harmonien, im von G zu Gis alterierten Durchgangston des Melodieanfangs und schließlich im H-Dur-Schlussklang“,

nimmt Heinemann an, die Chromatisierung der Basslinie am Beginn der ersten Choralzeile sei aus satztechnischer Not geboren. Bach hatte nämlich – dies hat Heinemann bei der Untersuchung des Autographs der Kantate entdeckt – zur ersten Choralzeile zunächst eine diatonische, weitgehend stufenmelodische Basslinie notiert und diese dann nachträglich in eine bewegtere Linie umgewandelt, die um den Ton Eis aus tiefsten Punkt kreist. Das tat Bach aber, meint Heinemann, nicht zwecks Steigerung des Ausdrucks, sondern vielmehr zur Vermeidung von (laut Heinemann) ansonsten fast unvermeidlichen „Quint- und/oder Oktavparallelen“⁵²⁸:

„Denn die auffällige Chromatik der ersten Phrase mitsamt ihrem verminderten Septakkord als Motiv der Textdeutung zu verstehen, führt zu keiner konsistenten Deutung“⁵²⁹

Die These der satztechnischen Not lässt sich jedoch nicht halten. Auch auf Basis der ursprünglichen diatonischen Basslinie wäre ein fehlerfreier Mittelstimmenverlauf problemlos möglich: Heinemann führt selbst den Schlusschoral der Kantate *Ihr werdet weinen und heulen* (BWV 103) an, wo Bach über derselben Basslinie – wenn auch mit einer kurzen Stimmkreuzung zwischen Alt und Tenor – problemlos eine korrekte Stimmführung zuwege bringt⁵³⁰. Ein Blick auf den Schlusschoral der Kantate *Sie werden aus Saba alle kommen* (BWV 65) beweist zudem, dass auch andere völlig diatonische Lösungen zuhanden waren. Heinemann lässt ferner unerwähnt, dass Bach nicht nur die Basslinie, sondern (wie Klek anmerkt) auch den Cantus firmus selbst durch Alteration des zweiten Tones G zu Gis chromatisiert hat.

Gemäß Heinemanns These wäre Bach also an einer satztechnischen Herausforderung gescheitert und hätte in seiner kompositorischen Bedrängnis dann einen zunächst diatonisch skizzierten Satzverlauf (und dann gleich auch noch den Cantus firmus selbst, evtl. um seine Notmaßnahme zu vertuschen?) chromatisiert⁵³¹ – allein mit Blick auf die genannten anderen Sätze Bachs über dieselbe Melodie ist diese These schwer nachvollziehbar. Zudem bietet gerade der

⁵²⁸ Heinemann 2007, S. 29-31.

⁵²⁹ Ebd., S. 30

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Heinemann im Originallaut: „Der Versuch nun, mit ungetrübter Diatonik den Schluss der Kantate 92 auszuzeichnen, als Ausdruck der zuversichtlichen Perspektive, die sich im Vertrauen auf Gottes Führung einstellen werde, scheitert jedoch auch hier fast zwangsläufig“ (Heinemann 2007, S. 30).

Schlusschoral von BWV 92 in seinem weiteren Verlauf – nicht nur im Spannungsfeld von chromatischer und diatonischer Harmonik, sondern auch in der melodischen Gestik der Stimmen etwa zur Versinnbildlichung des Begriffs „kehren“ – so viele Belege für ein enges Miteinander von Textaussage und Musik, dass ein Negieren dieser Zusammenhänge nicht schlüssig erscheint.

12.5 Paul-Gerhardt-Lieder mit Verweis auf die Haßler-Melodie in den Leipziger Gesangsbüchern

Zwischen den vorangegangenen allgemeinen Erörterungen über Bachs Gerhardt-Rezeption und dem Gegenstand dieser Studie gibt es eine Schnittmenge: Drei der Paul-Gerhardt-Lieddichtungen, die Johann Sebastian Bach ab Mitte der 1720er Jahre in seinen geistlichen Werken berücksichtigt hat, wurden in Leipzig mit der Melodie von *Herzlich tut mich verlangen* bzw. *Ach Herr, mich armen Sünder* gesungen. Es handelt sich um *O Haupt voll Blut und Wunden*, *Befiehl du deine Wege* und *Wie soll ich dich empfangen*. Von diesen drei Liedern war *O Haupt voll Blut und Wunden* seit seiner Erstveröffentlichung 1656 in Johann Crügers *Praxis pietatis melica* tatsächlich stets mit der Haßler-Melodie verbunden⁵³², während die anderen beiden in Crügers Gesangbuch mit eigenen Melodien erschienen.

Diese drei Lieder gelangten mit dem großen Gerhardt-Lieder-Zuwachses auch ins *Dreßdnische*, das, wie schon dargestellt, 1725 in einer stark überarbeiteten und erweiterten Neuauflage erschien und ab diesem Zeitpunkt zur zentralen Liederquelle für die Gottesdienste in den Leipziger Hauptkirchen wurde.

Bei Verfassen dieser Arbeit stand vom überarbeiteten *Dreßdnischen* lediglich die Auflage von 1727 als Digitalisat zur Verfügung⁵³³; aus dieser Ausgabe, die hinsichtlich der Präsenz von Gerhardt-Liedern gegenüber der Ausgabe von 1725 keine Unterschiede aufweist⁵³⁴, seien daher die entsprechenden Seiten angeführt, die auch bei jedem der drei Lieder den Verweis auf die Haßler-Melodie (im Falle von *Wie soll ich dich empfangen* und *O Haupt voll Blut und Wunden* mittels des Text-Incipits „Herzlich tut mich“, im Falle von *Befiehl du deine Wege* mittels „Ach Herr mich armen“) zeigen⁵³⁵ und somit die Leipziger Praxis belegen, all diese drei Lieder zur ebendieser Melodie zu singen:

⁵³² Vgl. Axmacher 2004, S. 40.

⁵³³ Dreßdnisches 1727.

⁵³⁴ Petzoldt berichtet von der Präsenz von 102 Gerhardt-Liedern schon in der Auflage von 1725 (vgl. Petzoldt 2007b, S. 14).

⁵³⁵ Dreßdnisches 1727, S. 5-6, 117-119, 699-701.

5. Paul Gerhard.

Mel. Hertzlich thut mich zc.
Wie soll ich dich empfangen? und wie begegn ich dir? o aller Welt Verlangen, o meiner Seelen Zier! O Jesu, setze mir selbst die Sackel bey, damit was dich ergöze, mir fund und wissend sey.

2. Dein Zion streut dir Palmen und grüne Zweige hin, und ich will dir mit Psalmen ermuntern meinen Sinn, mein Herze soll dir grünen in stetem Lob und Preis, und deinem Namendienen, so gut es kan und weiß.

3. Was hast du unterlassen zu meinem Trost und Freud, als Leib und Seele fassen in ihrem größten Leid? als mir das Reich genommen, da Fried und Freude lacht da bist du, mein Heil, kommen, und hast mich froh gemacht.

4. Ich lag in schweren Banden, du kamst und machst mich los, ich stund in Spott und Schanden, du kamst und machst mich groß, und hubst mich hoch zu Ehren, und schenckst mir grosses Gut, das sich nicht läßt verzehren, wie irgends Reichthum thut.

5. Nichts, nichts hat dich getrieben, zu mir vom Himmels-Zelt, als das geliebte Lieben, damit du alle Welt in ihren tausend Plagen und grossen Jammer-Last, die kein Mund kan aussagen, so fest umfassen hast.

6. Das schreib dir in dein Herze, du hochbetrübtet Heer, bey deinem Gram und Schmerze, der sich häufft mehr und mehr: Seyd unverzagt, ihr habet die Hülffe für der Thür, der eure Herzen labet und tröstet, steht allhier.

A 3

7. Ihr

7. Ihr dürfft euch nicht bemühen, noch sorgen Tag und Nacht, wie ihr ihn wollet ziehen mit eures Armes Macht. Er kommt, er kommt mit Willen, ist voller Lieb und Lust, all Angst und Noth zu stillen, die ihm an euch bewußt.

8. Auch dürfft ihr nicht erschrecken für eurer Sünden-Schuld: Nein, Jesus will sie decken mit seiner Lieb und Huld: Er kommt, er kommt den Sündern zu Trost und wahrem Heil, schafft, daß bey Gottes Kindern verbleib ihr Erb und Theil.

9. Was fragt ihr nach dem Schreyen der Feind und ihrer Tück? Der Herr wird sie zerstreuen in einem Augenblick. Er kommt, er kommt ein König, dem warlich alle Feind auf Erden viel zu wenig zum Widerstande seynd.

10. Er kommt zum Welt-Gerichte, zum Fluch dem, der ihn flucht: Mit Gnad und süßem Lichte dem, der ihn liebt und sucht. Ach komm, ach komm, o Sonne, und hol uns allzumahl zum ewigen Licht und Wonne in deinen Freuden-Saal.

6. Johann Rist.

Mel. Von Gott will ich zc.
Auf, auf, ihr Reichs-Genossen, der König kommt heran, empfahet unverdrossen den grossen Wunder-Mann, ihr Christen geht herfür, laßt uns für allen Dingen ihm Hosianna singen mit heiliger Begier.

2. Auf, ihr betrübten Herzen, der König ist gar nah, hinweg all Angst und Schmerzen, der Helfer ist schon da, seht, wie so mancher Ort höchst-tröstlich ist zu nennen, da wir ihn finden kön-

Abb. 97: „Wie soll ich dich empfangen?“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich“ im „Dreßdnischen“ von 1727

mich regiere, zum Guten führe.

12. Als denn so werd ich deine Huld betrachten, aus Lieb an dich die Welt für nichts ach-

Auf das blutige Haupt Christi.
100. Paul Gerhard.

Mel. Hertzlich thut mich verl.
O Haupt voll Blut und Wunden, voll Schmerz und voller Hohn:

118

Vom Leiden und Sterben

Hohn! O Haupt zu Spott gebunden mit eiserner Dornen-Cron! O Haupt sonst schön gezieret mit höchster Ehr und Zier, jetzt aber hoch schimpferet: Begrüßet seyst du mir.

2. Du edles Angesichte! dafür sonst schmückt und scheut das große Welt-Gewichte, wie bist du so besperrt? Wie bist du so erbleichet? Wer hat dein Augen-Licht dem sonst kein Licht nicht gleichet, so schändlich zugericht?

3. Die Farbe deiner Wangen, der rothen Lippen Pracht ist hin, und ganz vergangen, des blaffen Todes-Macht hat alles hingenommen, hat alles hingerafft, und daher bist du kommen von deiner Leibes-Kraft.

4. Nun was du, Herr, erduldet ist alles meine Last, ich hab es selbst verschuldet, was du getra-

gen hast: Schau her, hieselbst ich Armer, der Zorn verdienet hat, gib mir, o mein Erbarmner! den Anblick deiner Gnad.

5. Erkenn mich mein Hüter! mein Hirte, nimm mich an, von dir, O Welt aller Güter, ist mir viel Guts gethan, dein Mund hat mich gelabet mit Milch und süßer Kost, dein Geist hat mich begabet mit mancher Himmels-Lust.

6. Ich will hier bey dir stehen, verachte mich doch nicht, von dir will ich nicht gehen, wenn dein Hertz bricht, wenn dein Hertz wird erblaffen im letzten Todes-Stoß, als denn will ich dich fassen in meinen Arm und Schooß.

7. Es dient zu meinen Freuden, und kommt mir hertzlich wohl, wenn ich in deinem Leiden, mein Heil, mich finden soll. Ach! möcht ich, o mein Leben!

Jesus Christi.

119

ben! an deinem Creuze an mein Hertz drücken. hier mein Leben von mir geben, wie wohl geschah mir!

8. Ich dancke dir von Herzen, o Jesu, liebster Freund! für deine Todes-Schmerzen, da du so gut gemeint. Ach, gib, daß ich mich halte zu dir und deiner Treu, und wenn ich nun erkalte, in dir mein Ende sey.

9. Wenn ich einmahl soll scheiden, so scheide nicht von mir, wenn ich den Tod soll leiden, so tritt du denn herfür: Wenn mir am allerbangsten wird um das Hertz seyn, so reiß mich aus den Aengsten krafft deiner Angst und Pein.

10. Erscheine mir zum Schilde, zum Trost in meinem Tod, und laß mich sehn dein Bilde in deiner Creuzes-Noth, da will ich nach dir licken, da will ich Glaubens-voll dich fest

Auf die Hände des leidenden Jesu

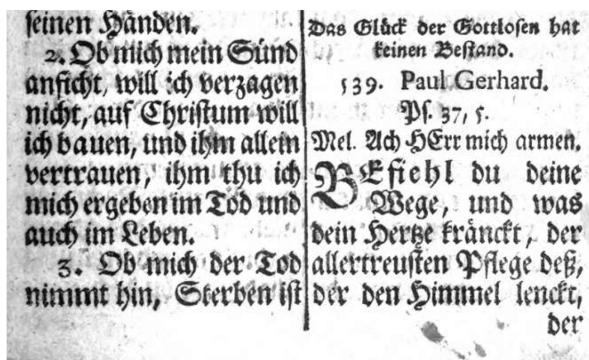
101. Paul Gerhard.

Mel. Was mein Gott will. Sey wohl begrüßet, o guter Hirt, und ihr, o heilige Hände, voll Rosen, die man preisen wird bis an des Himmels Ende. Die Rosen, die ich meyn allhie, sind deine Maal und Plagen, die dir am End in deine Hand am Creuze sind geschlagen.

2. Du zahlst mit beyden Händen dar die edlen rothen Gulden, und bringst die ganze Menschen-Schaar dadurch aus allen Schulden. Ach! laß von mir, o Liebster, dir die Hände hertzlich drücken, und mit dem Blut, das mir zu gut vergossen, mich erquickten.

3. Wie freundlich thust du

Abb. 98: „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich“ im „Dreßnischen“ von 1727



700	Klag- und Trost-Lieder,	in Creutz und Anfechtung.	701
<p>der Wolcken, Luft und Winden giebt Wege, Lauff und Bahn, der wird auch Wege finden, da dein Fuß gehen kan.</p> <p>2. Dem HErrn mußt du trauen, wenn dirß soll wohl ergehn, auf sein Werck mußt du schauen, wenn dein Werck soll bestehn. Mit Sorgen und mit Grämen, und mit selbst eigner Pein läßt Gott sich gar nichts nehmen, es muß erbeten seyn.</p> <p>3. Dein ewge Treu und Gnade, o Vater, weiß und sieht, was gut sey oder schade dem sterblichen Geblüt, und was du denn erlesen, das treibst du, starcker Held, und bringst zum Stand und Wesen, was deinem Rath gefällt.</p> <p>4. Weg hast du allerwegen, an Mitteln fehlt dirß nicht, dein Thun ist lauter Segen, dein Gang ist lauter</p>	<p>Das Glück der Gottlosen hat keinen Bestand.</p> <p>139. Paul Gerhard. Ps. 37, 5.</p> <p>Mel. Ach HErr mich armen,</p> <p>Befiehl du deine Wege, und was dein Herze kränckt, der allertreuesten Pflege deß, der den Himmel lenckt,</p>	<p>Regente, der alles führen soll, Gott sitzt im Regimente, und führet alles wohl.</p> <p>8. Ihn, ihn laß thun und walten, er ist ein weiser Fürst, und wird sich so verhalten, daß du dich wundern wißt, wenn er, wie ihm gebühret, mit wunderbarem Rath das Werck hinaus geführet, das dich bekümmert hat.</p> <p>9. Er wird zwar eine Weile mit seinem Trost verziehn, und thun an seinem Theile, als hätt in seinem Sinn er deiner sich begeben, und sehest du für und für in Angst und Nothen schweben, so frag er nichts nach dir.</p> <p>10. Wirds aber sich befinden, daß du ihm treu verbleibst, so wird er dich entbinden, da du am wenigsten gläubst, er wird dein Herze lösen von der so schweren Last, die du zu keinem Bösen bisher getragen hast.</p>	<p>11. Wohl dir du Kind der Treue, du hast und trägst davon mit Ruhm und Dank - Beschreibe den Sieg und Ehren-Eron, Gott giebt dir selbst die Palmen in deine rechte Hand, und du singst Freuden - Psalmen dem, der dein Leid gewandt.</p> <p>12. Mach End, o HERR, mach Ende an aller unsrer Noth, stärck unsre Füß und Hände, und laß bis in den Tod uns allzeit deiner Pflege und Treu empfohlen seyn, so gehen unsre Wege gewiß zum Himmel ein.</p> <p>In Widerwärtigkeit Ps. 42, 12.</p> <p>140. Andr. Krietzelmann.</p> <p>W. Wenn mein Stündlein.</p> <p>Betrübtes Herz, sey wohlgemuth, thu nicht so gar verzagen, es wird noch alles werden gut, all dein Creuz, Noth und Klagen, wird sich in lauter Frölichkeit</p>

Abb. 99: „Befiehl du deine Wege“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich“ im „Dreßdnischen“ von 1727

Dass genau diese Lieder wie erwähnt allerdings schon rund zwei Jahrzehnte zuvor im Leipziger Umfeld präsent waren, mögen entsprechende Ausschnitte aus dem *Vopelius* und dem *Dreßdnischen* von 1707 und dem *Geistreichen Lieder-Schatz*⁵³⁶ von 1715 (der freilich kaum das offizielle Gesangbuch für die Leipziger Liturgie gewesen sein kann) belegen:

⁵³⁶Geistreicher Liederschatz 1715.

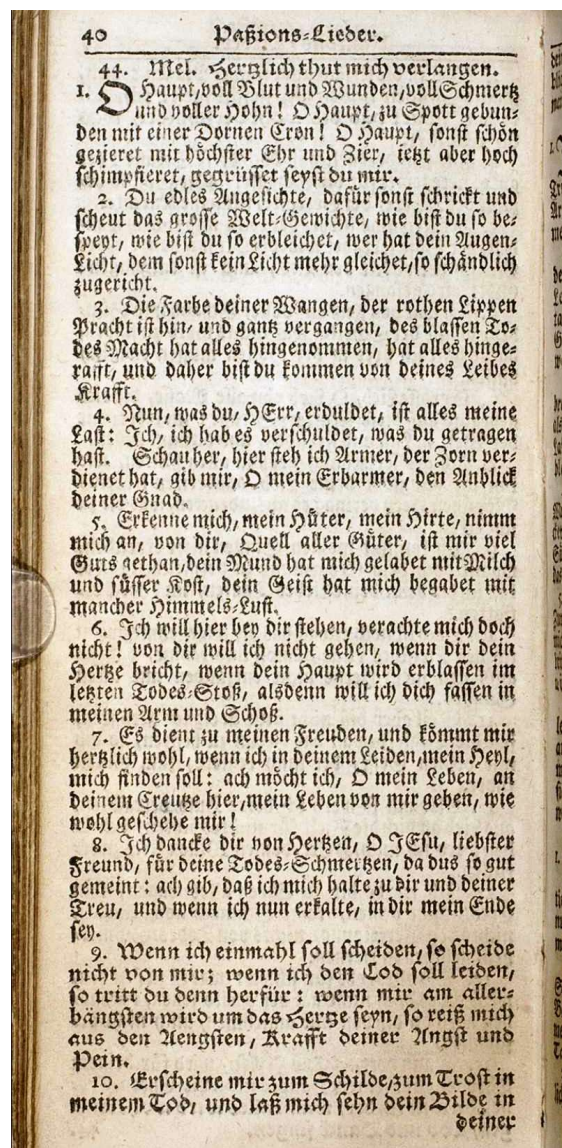
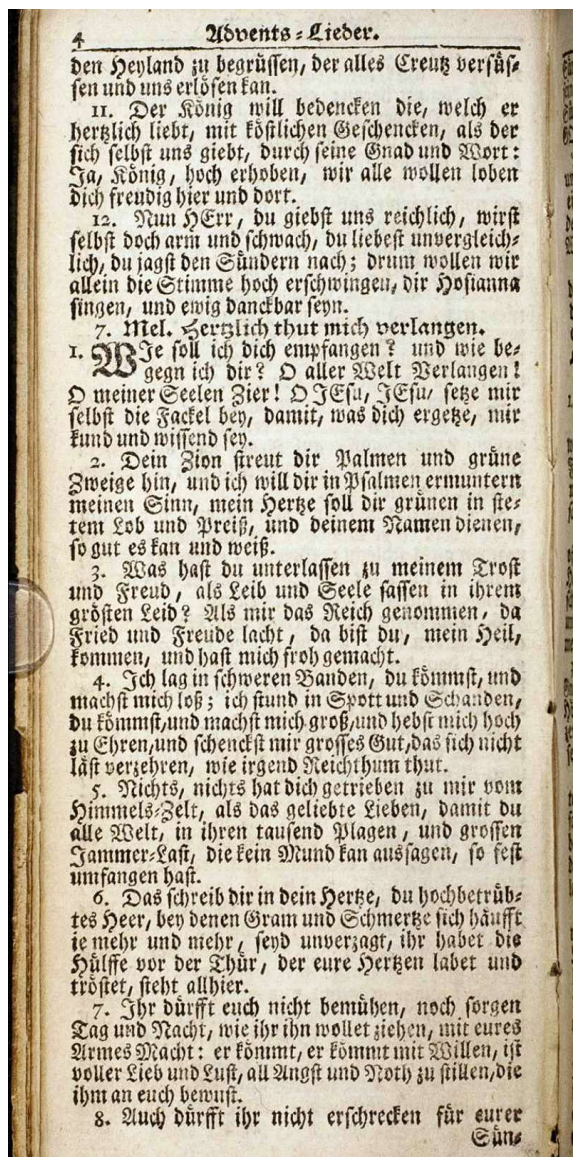


Abb. 100: „Wie soll ich dich empfangen“ und „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweisen auf „Hertzlich thut mich verlangen“ im „Geistreichen Liederschatz“ von 1715

6. Gott, mein Fels, (will ich denn sagen) wie vergift du mein so gar, wenn mich meine Feinde plagen, daß ich trauer immerdar. Ihr Schmah-Wort und falscher Mund, mich bis aufs Gebein verwundt, denn sie täglich die Red treiben: Schau wo nun dein Gott mag bleiben?

7. Mein Seel, was thust du dich kräncken? was machst du dir selber Quaal? Hoff zu Gott, und thu gedencken, ich werd ihm danken einmal. Der mir sein Heyl sichtbarlich stellt für Augen, und er sich ferner wird hernach erklären, alsdenn meinen Gott und Herren.

175. Paul Gerhard.

1. Befiehl du deine Wege, und was dein Herze kränckt, der allertreuesten Pflege, der den Himmel lenckt; der Wolcken, Lust und Winden gibt Wege, Lauff und Bahn, der wird auch Wege finden, da dein Fuß gehen kan.

2. Dem Herren mußt du trauen, wenn dir's soll wohl ergebn; auf sein Werk mußt du schauen, wenn dein Werk soll bestehen: mit Sorgen und mit Gramen, und mit selbst-eigner Pein, läßt Gott ihm gar nichts nehmen, es muß erbeten seyn.

3. Dem ewge Treu und Gnade, O Vater! weiß und sieht, was gut sey, oder schade dem sterblichen Geblüt; und was du denn erlesen, das treibst du, stärker Held! und bringst zum Stand und Wesen, was deinem Rath gefällt.

4. Weg hast du allerwegen, an Mitteln fehlt dir's nicht; dein Thun ist lauter Segen, dein Gang ist lauter Licht; dein Werk kan niemand hindern, dein Arbeit darff nicht ruhn, wann du, was deinen Kindern erspriesslich ist, wilt thun.

5. Und ob gleich alle Teufel hie wolten widerstehn; so wird doch ohne Zweifel Gott nicht zurücke gehn: was er ihm vorgenommen, und was er haben will, das muß doch endlich kommen zu seinem Zweck und Ziel.

6. Hoff, o du arme Seele! Hoff, und sey unverzagt; Gott wird dich aus der Höle, da dich der Kummer plagt, mit grossen Gnaden rücken; erwarte nur die Zeit, so wirst du schon erblicken die Sonn der schönsten Freud.

7. Auf! auf! gib deinem Schmerze und Sorgen gute Nacht; laß fahren, was das Herze betrübt und traurig macht: bist du doch nicht Regente, der alles führen soll, Gott sitzt im Regimente, und führet alles wohl.

8. Ihn, ihn laß thun und walten, er ist ein weiser Fürst,

Abb. 101: „Befiehl du deine Wege“ ohne Melodieverweis im „Geistreichen Liederschatz“ von 1715

Paul Gerhards.

Mel. Hertzlich thut mich verlangen/ n. 363.

317. Befiehl du deine Wege/
Und was dein Herze kränkt/
Der allertreuesten Pflege/
Der der den Himmel lenkt/
Der Wolcken/ Lust und Winden
Gibst Wege Lauff und Bahn/
Der wird auch Wege finden/
Da dein Fuß gehen kan.
2. Dem Herren mußt du trauen/
Wann dir's soll wohler gehn:
Auff sein Werck mußt du schauen/
Wann dein Werck soll bekehren.
Mit Sorgen und mit Krämen/
Und mit selbst eigner Pein/
Läßt Gott ihm gar nichts nehmen/
Es muß erbeten seyn.
3. Dein ewige Treu und Gnade/
O Vater/ weiß und sieht/
Was gut sey oder Schade
Dem sterblichem Gebilte/
Und was du dann erlesen/
Das treibst du/ starker Heil/
Und bringst zum Stand und Wesen/
Was deinem Rath gefällt.
4. Weg hast du aller wegen/
An Mitleiden sehest du nicht/
Dein Thun ist lauter Segen/
Dein Gang ist lauter Licht/
Dein Werck kann niemand hindern/
Dein Arbeit darff nicht ruhn/
Wann du/ was deinen Kindern
erzöglich ist/ wilt thun.

6. Und ob gleich alle Teuffel/
hie wolten widerstehn/
So wird doch/ ohne Zweifel/
Gott nicht zurücke gehn/
was er ihm vergenommen/
Und was er haben will/
Das muß doch endlich kommen/
Zu seinem Zweck und Ziel.

6. Hoff/ O du arme Seele/
Hoff und sey unverzagt/
Gott wird dich aus der Höle/
Da dich der Kummer plagt/
Mit grossen Gnaden rücken/
Erwarte nur der Zeit/
So wirst du schon erblicken/
Die Sonn der schönsten Freud.

7. Auf/ auf/ gib deinem Schmerze
Und Sorgen gute Nacht/
Laß fahren/ was das Herze/
Bett übt und traurig macht/
Bist du doch nicht Regente/
Der alles führen soll/
Gott sitzt im Regimente/
Und führet alles wohl.

8. Ihn/ ihn laß thun und walten/
Er ist ein weiser Fürst/
Und wird sich so verhalten/
daß du dich wundern wirst/
wann er/ wie ihm gebühret
Mit wunderbarem Rath/
Das Werck hinaus geführt/
Das dich bekümmert hat.

Er

und Ansehung.

567

9. Es wird zwar eine Weile
Mit seinem Trost verziehen/
Und thun/ an seinem Theile/
Als hätte/ in seinem Sinn/
Er deiner sich begeben/
Und sollst du/ für und für/
In Angst und Nothen schweben/
So frage nichts nach dir.
10. Wirds aber sich befinden/
Daß du ihm treu verbleibst/
So wird er dich entbinden/
Da du am wenigsten glaubst/
Er wird dein Herze lösen/
Von der so schwehren Last/
Die du/ zu keinem Bösen/
Bisher getragen hast.
11. Wohl dir/ du Kind der Treue/
Du hast und trägst darvon/
Mit Ruhm und Dank- Geschreye/
Den Sieg und Ehren-Kron/
Gott giebt dir selbst die Palmen
In deine rechte Hand/
Und du singst Freuden-Psalmen/
Dem/ der dein Leben gewandt.
12. Nach End/ O Herr/ mach Ende/
An aller unsrer Noht/
Stärk unsre Füß und Hände/
Und laß/ bis in den Tod/
Uns allzeit deiner Pflege
Und Treu empfohlen seyn/
So gehen unsre Wege/
Gewiß zum Himmel ein.

Herr

24

Von der Menschwerdung

Paul Gerhards.

In voriger Melodei/ oder wie nro. 363.

Dein Zion freut dir Palmen
Und grüne Zweige hin/
Und ich will dir in Psalmen/
Ermuntern meinen Sinn/
Mein Herze soll dir grünen/
In stetem Lob und Preis/
Und deinem Namen dienen/
So gut es kann und weiß.

Was hast du unterlassen/
Zu meinem Trost und Freu
Als Leid und Seele fassen/
In ihrem größtem Leid:
Als mir das Reich genommen/
Da Fried und Freude lacht/
Da bist/ mein Heil! du kaisert/
Und hast mich froh gemacht/

Ich

Abb. 102: „Befiehl du deine Wege“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich verlangen“, „Wie soll ich dich empfangen“ mit eigener Melodie im „Dreßdnischen“ von 1707

82 Vom Leiden und Sterben

Herr/in das Herz hin-
ein/ daß sie mögen alle
Stunden bey mir un-
vergessen seyn! du bist
ja mein liebstes Gut/da
mein ganzes Herze
ruht: Laß mich hie zu
deinen Füßen/ deine
Lieb und Günst genieß-
sen.

5. Diese Füße will ich
halten/ auff das best
ich immer kan. Schau
meiner Hände Fal-
ten/ und mich selbst
freundlich an/ von dem
hohen Creuzes Baum/
und gieb meiner Bit-
te Raum/ sprich/ laß all
dein Trauren schwin-
den/ ich/ich tilg all dei-
ne Sünden.

An das leidende An-
gesicht.

Mel. Hertzlich thut
mich verlangen.

P. Gerhard.

Haupt voll Blut
und Wunden/
voll Schmerz
und voller Hohn/ O
Haupt zu Spott ge-
bunden/ mit einer Dor-
nen-Kron! O Haupt
sonst schon gezieret/ mit
höchster Ehr und Zier/
iezt aber hoch schimpf-
fiet! begrüßet seyest du
mir.

2. Du edles Angesich-
te/ dafür sonst schriekt
und scheut/ das grosse
Welt-Gewichte/ wie
bist du so besperrt? wie
bist du so verbleicht?

Wer hat vom Augen-
licht/ dem sonst kein
Licht nicht gleichet/ so
schändlich zugericht?

3. Die Farbe deiner
Wangē/der rothen Lip-
pen Pracht/ist hin und
ganz vergangen/ des
blassen Todes Macht/
hat alles hingewissen/
hat alles hingerafft/
und daher bist du kom-
men/von deines Leibes
Krafft.

4. Nun was du/Herr/
erduldet/ist alles mei-
ne Last/ich hab es selbst
verschuldet/was du ge-
tragen hast/ schau her/
hie steh ich Armer/der
Jorn verdienet hat/gib
mir/ O mein Erbar-
mer/ den Anblick dei-
ner Gnad.

5. Erkenne mich/ mein
Hüter/ mein Hirte/
nim mich an/ von dir/
Quell aller Güter/ ist
mir viel guts gethan/
dein Mund hat mich
gelabet/ mit Milch und
süßer Kost/ dein Geist
hat mich begabet/ mit
mancher Himmels-
Lust.

6. Ich will hier bey
dir stehen/ verachte
mich doch nicht/ von
dir will ich nicht gehen/
wann dir dein Herze
bricht/ wann dein Herze
wird erblassen/ im letz-
ten Todes Stos/ als-
dan will ich dich fassen/
in meine Arm und
Schoos.

7. Es

83 Jesu Christi.

7. Es dient zu meinen
Freuden/ und kömmt
mir hertzlich wohl/wann
ich in deinen Leiden/
mein Heil/ mich finden
soll/ ach möchte ich/ O
mein Leben/ an dei-
nem Creuze hier/ mein
Leben von mir geben/
wie wohl geschähe mir!

8. Ich dancke dir von
Herzen/ O Jesu/lieb-
ster Freund/ für deines
Todes Schmerzen/ da
du so gut gemeint/
ach gieb das ich mich
halte/ zu dir und dei-
ner Treu/ und wann
ich nun erkalte/ in dir
mein Ende sey.

9. Wann ich einmahl
soll scheiden/ so scheide
nicht von mir/ wann
ich den Todt soll lei-
den/ so tritt du dann
herfür/ wann mir am
allerbängsten wird um
das Herze seyn/ so reiß
mich aus den Ang-
ste/Krafft deiner Angst
und Pein.

10. Erscheine mir
zum Schilde/zum Trost
in meinem Tod/ und
laß mich seyn dein Bil-
de/ in deiner Creuzes-
Noth/ da will ich nach
dir blicken/ da will ich
Glaubens-voll/ dich
fest an mein Herz drü-
cken. Wer so stirbt/ der
stirbt wohl.

Mel. Es ist das Heil
uns kommen her.

Wann dein herz-
liebster Sohn/ O
Gott/ nicht wär auff
Erden kommen/ und
hätt/ als ich in Sün-
den tod/ mein Fleisch
nicht angenommen/ so
müß ich armes Wör-
melein/ zur Höllen
wandern in die Pein/
um meiner Sünde wil-
len.

2. Jetzt aber hab ich
Ruh und Rast/ darff
nimmermehr verzagen/
weil er die schwere
Sünden-Last für mich
hat selbst getragen. Er
hat mit dir versöhnet
mich/ da er am Creuz
ließ tödten sich/ auff
daß ich selig würde.

3. Drum ist getrost
mein Herz und Muth/
mit kindlichen Ver-
trauen: Aufß diß sein
Rosinfarbes Blut/ will
ich mein Hoffnung
bauen/ das er für mich
vergossen hat/ gewa-
schen ab die Missethat/
und mir das Heil er-
worben.

4. In seinem Blut
erquick ich mich/ und
komm zu dir mit Freu-
den/ ich suche Gnad
demüthiglich/ von dir
soll mich nichts schei-
den: Was mir erwor-
ben hat dein Sohn/
durch seinen Todt und
Marter-Kron/soll mir
kein Teuffel rauben.

5. Nichts hilfft mir
die Gerechtigkeit/ die
vom Gesez herrühret:
Wer sich in eignein
D 6 Werck

Abb. 103: „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich verlangen“ im „Vopelius“ von 1707

6. Er sprach: Ey sey
getrost/denn Gott hat
zu dir Lust/ und du
wirst empfangen/ und
gebären einen Sohn/
und den nennen Je-
sum.
7. Maria antwortet
ihm: Ist doch mein

Mel. Hertzlich thut
mich verlangen.

Paul Gerhard.

Wie soll ich dich
empfangen? wie
begegn ich
dir? O aller Welt Ver-
langen! O meiner See-
len Zier! O Jesu/JE-

Jesu Christi. 7
fu/ setze mir selbst die
Fackel bey/ damit/ was
dich ergötze/ mir kund
und wissend sey.
2. Dein Zion streut dir
Palmen und grüne
Zweige hin/ und ich
will dir in Psalmen er-
muntern meinen Sinn
mein Herze soll dir
grünen in stetem Lob
und Preis/ und deinem
Nahmen dienen/ so gut
es kan und weiß.
3. Was hast du unter-
lassen zu meinem Trost
und Freud/ als Leib
und Seele fassen in ih-
rer größten Leid? als
mir das Reich genom-
men/ da Fried und
Freude lacht/ da bist
du/ mein Heyl/ kom-
men/ und hast mich
froh gemacht.
4. Ich lag in schweren
Banden/ du kommst/
und machst mich los/
ich stund in Spott und
Schanden/ du kommst/
und machst mich groß/
und hebst mich hoch zu
Ehren/ und schenckst
mir grosses Gut/ das
sich nicht läßt verzeh-
ren/ wie irgends Reich-
thum thut.
5. Nichts/ nichts hat
dich getrieben zu mir
vom Himmels Zelt/ als
das geliebte Lieben/ dar-
mit du alle Welt in ih-
ren tausend Plagen
und grossen Jammer-
Last/ die kein Mund kan
aussagen/ so fest umfan-
gen hast.

6. Das schreib dir in
dein Herze/ du hochbe-
trübtes Heer/ bey dei-
nem Gram und
Schmerze/ sich häufft
ie mehr und mehr/ send
unverzagt/ ihr habet
die Hülffe für der Thür/
der eure Herzen labet
und tröstet/ steht all-
hier.

7. Ihr dürfft euch
nicht bemühen/ noch
sorgen Tag und Nacht/
wie ihr ihn wollet zie-
hen mit eures Armes
Macht. Er kommt/ er
kommt mit Willen/ ist
voller Lieb und Lust/ all
Angst und Noth zu still-
en/ die ihm an euch be-
wust.

8. Auch dürfft ihr
nicht erschrecken für
eurer Sündenschuld/
nein/ Jesus will sie de-
cken mit seiner Lieb
und Huld. Er kommt/
er kommt den Sün-
dern zu Trost und wahr-
em Heyl/ schaffst/ daß
bey Gottes Kindern
verbleib ihr Erb und
Theil.

9. Was fragt ihr nach
dem Schreyen der
Feind und ihrer Tück?
der Herr wird sie zer-
streuen in einem Au-
genblick. Er kommt/ er
kommt ein König/ dem
warlich alle Feind auff
Erden viel zu wenig
zum Widerstande
seynd.

10. Er kommt zum
Welt-

8 Von der Menschwerdung
Welt: Gerichte/ zum die Güte/ die du mir/
Fluch dem/ der ihn O Seelen: Gast! Le-
sucht: Mit Gnad und bens Zeit erwiesen hast.
puffem Lichte dem/ der 5. Laß/ durch deines
ihn liebt und sucht. Geistes Gaben/ Liebe/
Ach komm/ ach komm/ Glauben und Gedult/
O Sonne/ und hol uns durch Vereuung mei-
allzumahl zum ewigen ner Schuld/ mich zu
Licht und Wonne in dir seyn hoch erhaben:
deinen Freuden-Saal! Dann so will ich für

Abb. 104: „Wie soll ich dich empfangen“ mit Melodieverweis „Hertzlich thut mich verlangen“ im „Vopelius“ von 1707

Anhand dieser älteren Quellen wird ferner deutlich, dass die Haßlersche Melodie für alle drei Lieder auch vor Erscheinen des *Dreßdnischen* von 1725 schon im Leipziger Raum in Gebrauch war.

Einzelne Strophen aus zwei der drei genannten Lieder – *Befiehl du deine Wege* und *O Haupt voll Blut und Wunden* – setzte Bach mit Haßlers Melodie in der nach heutigem Forschungsstand wohl am Karfreitag 1727 uraufgeführten *Matthäus-Passion* ein. Danach ist noch die mutmaßlich am Sonntag Estomihi des Jahres 1729 (27. Februar) erstmals aufgeführte Kantate *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* (BWV 159) zu untersuchen: Hier baute Bach in die Arie *Ich folge dir nach* die sechste Strophe von Gerhardts *O Haupt voll Blut und Wunden* (*Ich will hier bei dir stehen*) ein, gesungen wiederum zur Haßlerschen Melodie. Das dritte der mit dieser Melodie verbundenen Gerhardt-Lieder, *Wie soll ich dich empfangen*, erscheint mit seiner ersten Strophe als Choralsatz in der ersten Kantate des Weihnachtsoratoriums (*Jauchzet, frohlocket, auf preiset die Tage*, BWV 248/1, erstmals aufgeführt am 1. Weihnachtstag des Jahres 1734).

13 *Matthäus-Passion* BWV 244 – Die Liedmelodie in verschiedenen Sätzen über Paul-Gerhardt-Strophen

13.1 *Die prominente Bedeutung der Haßler-Melodie innerhalb der Choralsätze der „Matthäus-Passion“*

Gegenstand der Betrachtung sind nun diejenigen Choralsätze aus der *Matthäus-Passion*, denen die Haßler-Melodie zugrunde liegt – die Untersuchung berücksichtigt neben dem musikalisch-rhetorischen Gehalt des jeweiligen Satzes auch sein unmittelbares Umfeld im dramatischen Verlauf des Passionsberichtes. Zunächst sei ein cursorischer Gesamtüberblick gegeben über die in diesem Werk stropfenweise verwendeten Choräle. Insgesamt sechzehn Kirchenliedstrophen erklingen in derjenigen Version der *Matthäus-Passion*, die Bach 1736 in der überlieferten autographen Partitur fixierte; inwieweit sich die in einer Abschrift von 1729 überlieferte Frühfassung⁵³⁷ auch hinsichtlich der vorkommenden Liedstrophen evtl. von der 1736er Version⁵³⁸ unterscheidet, wird unten noch zur Sprache kommen.

Von den insgesamt sechzehn aus verschiedenen Chorälen stammenden Liedstrophen der Fassung von 1736 sind zwei in mehrschichtige textlich-musikalische Zusammenhänge eingebaut: *O Lamm Gottes, unschuldig* (Nikolaus Decius 1531) erklingt als Cantus firmus im Eingangschor, *Was ist die Ursach solcher Plagen* (dritte Strophe von *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen*, Johann Heermann 1630) baute Bach in das Tenor-Rezitativ *O Schmerz! Hier zittert das gequälte Herz* (Nr. 19) ein.

Die erste Strophe von *O Mensch, beweine deine Sünde groß* erscheint zeilenweise in eine große Choralbearbeitung mit Orchester eingebettet, die den ersten Teil der *Matthäus-Passion* beendet. Das Stück stammt ursprünglich aus dem Zusammenhang der *Johannes-Passion*, in deren zweiter Fassung von 1725 es als Eingangschor diente.

Die verbleibenden dreizehn Choralstrophen erklingen mit elf verschiedenen Choralsätzen über insgesamt fünf unterschiedliche Liedweisen; unter diesen fünf Liedweisen nimmt die Haßler-Melodie einen prominenten Platz ein, denn sie ist mit vier individuellen Sätzen, die insgesamt sechs Strophen tragen, vertreten:

⁵³⁷ Digitalisat der Abschrift von 1729: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkan-sicht?PPN=PPN83352996X&PHYSID=PHYS_0005&DMDID=DMDLOG_0001, Staatsbibliothek Berlin digital, abgerufen am 11. 10. 2017.

⁵³⁸ Die autographe Partitur der 1736er Version ist einsehbar bei Bach digital, https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000842, abgerufen am 11. 10. 2017.

- Nr. 15 „Erkenne mich, mein Hüter“ (5. Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden*), in E-Dur
- Nr. 17 „Ich will hier bei dir stehen“ (6. Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden*), gleicher Satz wie Nr. 15, transponiert nach Es-Dur
- Nr. 44 „Befiehl du deine Wege“ (1. Strophe des gleichnamigen Liedes), in D-Dur
- Nr. 54 „*O Haupt voll Blut und Wunden*“ / „Du edles Angesichte“ (1. und 2. Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden*), in d-Moll (schließt in F-Dur)
- Nr. 62 „Wenn ich einmal soll scheiden“ (9. Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden*), in a-Moll (schließt in E-Dur)

Schon bei der Untersuchung des Choralvorspiels *Herzlich tut mich verlangen* (BWV 727) wurden zu Vergleichszwecken alle Choralsätze Bachs über die Haßler-Melodie herangezogen vor dem Hintergrund der Fragestellung, wie individuell bzw. mit welcher unterschiedlichen harmonischen und satztechnischen Mitteln Bach diese Melodie – ggf. mit Rücksicht auf die verschiedenen Texte, also einzelne Liedstrophen oder auch ein komplettes Lied (Im Falle des Choralvorspiels) – vertont hat. Textversinnbildlichende Besonderheiten in verschiedenen Choralsätzen Bachs über die Haßlersche Melodie wurden ferner auch bei der Untersuchung der Kantaten 161, 153 und 135 bereits besprochen. Gegenstand der Untersuchung der aufgeführten Choräle der *Matthäus-Passion* wird es nun sein, aus der Perspektive dieses Werkzusammenhangs mit noch einmal tiefergehender Einblicknahme dieselbe Frage zu beleuchten.

13.2 Die verschiedenen Tonlagen der Haßler-Melodie in der „Matthäus-Passion“

Dafür seien zunächst die Tonlagen der fünf genannten Sätze aus der *Matthäus-Passion* in den Blick genommen: Alle Sätze über die Haßlerschen Melodie außerhalb der *Matthäus-Passion* (die beiden Sätze BWV 270 und 271 aus der C. P. E. Bach-Sammlung und das Choralvorspiel BWV 727 eingeschlossen) beginnen im Sopran mit E oder mit Fis. Die Lage auf E ist die (seinerzeit und auch heute) übliche Gesangbuch-Lage, wie sie u. a. bezugnehmend auf Johann Hermann Scheins Satz im *Vopelius* von 1682 abgedruckt ist, der ja auch Noten (und im Fall von *Herzlich tut mich verlangen* den vierstimmigen Satz) enthält:



Abb. 105: „Vopelius“ von 1682, Cantus-Stimme von „Herzlich tut mich verlangen“ nach J. H. Schein

In der *Matthäus-Passion* finden sich die Tonlage auf E und diejenige auf Fis hingegen jeweils nur einmal: *Wenn ich einmal soll scheiden* (Nr. 62) beginnt mit E, *Befehl du deine Wege* (Nr. 44) auf Fis. Alle anderen Strophen sind höher gesetzt: *O Haupt voll Blut und Wunden* (Nr. 54) beginnt auf A und erreicht damit als einzige der Bachschen Vertonungen der Melodie die Lage, in der Haßlers Original steht. Allerdings geht Bachs Vertonung nicht wie Haßlers originaler Satz von F-Dur aus, sondern von d-Moll; aber sie schließt wie Haßlers Satz in F. Die substantiell gleichen Sätze *Erkenne mich, mein Hüter* (Nr. 15) und *Ich will hier bei dir stehen* (Nr. 17) beginnen im Sopran mit Gis bzw. mit G, sind also zwischen der für die geistliche Kontrafaktur üblichen Lage auf E und der Haßlerschen Originallage angesiedelt.

Freilich muss die jeweilige Tonlage, in der die Chormelodie in der *Matthäus-Passion* erscheint, im tonartlichen Zusammenhang mit der jeweils vorausgehenden Nummer betrachtet werden; im Falle von *O Haupt voll Blut und Wunden* (Nr. 54) ist dies der Turba-Chor *Gegrüßet seist du, Jüdenkönig* (Nr. 53b), der direkt in das kurze Evangelistenrezitativ *Und speieten ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt* (Nr. 53c) mündet:

53b. Chorus

11

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus I

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge - grü - ßet

Ev. Chorus

sprachen: Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge - grü - ßet

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge - grü - ßet

6 6 6

Flauto traverso I, II

Oboe I

Oboe II

Violino I

Violino II

Viola

Chorus II

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Continuo

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

Ge - grü - ßet, ge - grü - ßet seist du, ge -

6 7 6 7

53c. Evangelista

seist du, Jü-den-kö - nig!

seist du, Jü-den-kö - nig! Evangelista

seist du, Jü-den-kö - nig! Und spei-e-ten ihn an und nah-men das Rohr und schlu-gen da-mit sein Haupt.

seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

grü-ßet seist du, Jü-den-kö - nig!

Abb. 106: Turba-Chor „Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!“ BWV 244/53c

Dieses gesamte Gebilde steht bereits in d-Moll wie dann auch der Anfang des anschließenden Choralatzes:

54. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

1. O Haupt voll Blut und Wun-den, voll Schmerz und vol - ler Hohn, o Haupt, sonst schön ge -
2. Du ed - les An - ge - sich - te, da - für sonst schrickt und scheut wie bist du so er -
das gro - ße Welt - ge - wick - te, wie bist du so be - speit,

VI

VI

Va

6 7 6 5 6 9 6 4 # 6 5 7 6 6

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

VI

VI

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

1. zie - ret mit höchs - ter Ehr und Zier, jetzt a - ber hoch schimp - fie - ret, ge - grü - ßet seist du mir!
2. blei - chet! Wer hat dein Au - gen - licht, dem sonst kein Licht nicht glei - chet, so schänd - lich zu - ge - richt?

6 5 7 6 5 # 5 6 6 5 4 7 6 6 4 3

Abb. 107: Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ BWV 244/54

Aber freilich war Bach, aus umgekehrter Perspektive gesehen, in der Wahl der Tonalitäten jener Nummern, die den Choralsätzen vorausgehen, vollkommen frei: betrachtet man etwa die Nummern 53 und 54 im Zusammenhang, dann scheint es durchaus möglich, dass Bach die dem

Liedsatz unmittelbar vorausgehende Musik auf die hohe Lage des Liedes hin komponiert hat, weil er die Choralstrophe in ebendiese hohe Lage bringen wollte.

13.3 Der Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ und sein musikalisch-rhetorischer Gehalt

Der Turba-Chor Nr. 53b ist dem Choralsatz inhaltlich einerseits eng verwandt, steht ihm hinsichtlich des jeweils evozierten Affekts aber gleichzeitig diametral entgegen. Beide Nummern behandeln die Krönung Christi; der spöttische Turba-Chor kommentiert das verächtliche Zerrbild einer Krönung zum „Jüdenkönig“ mit Purpurmantel und Dornenkrone, der nachfolgende Choralsatz greift diesen verhöhnenden Akt auf, bringt ihn aber spannungsreich in Zusammenhang mit der wahren Größe des Gottessohnes, der gerade in seiner schlimmstmöglichen Erniedrigung auf unübertreffliche Weise erhöht wird – ein Paradox, dass z. B. im sog. *Philipperrhymnus* (Phil 2,8-11) plastisch dargelegt wird:

„Ernidriget sich selbs / vnd ward gehorsam bis zum Tode / ja zum tode am Creutz.
Darumb hat jn auch Gott erhöht / vnd hat jm einen Namen gegeben / der vber alle
namen ist / Das in dem namen Jhesu sich beugen sollen / alle der Knie / die im Himel
vnd auff Erden vnd vnter der Erden sind / vnd alle Zungen bekennen sollen / Das Jhesus
Christus der HErr sey / zur ehre Gottes des Vaters.“

Die Erhöhung Christi durch diesen schändlichen Akt der Erniedrigung wird von Bach ganz unmittelbar versinnbildlicht durch die Wahl der hohen Tonlage des Chorals. Die latente Verwandtschaft der Motivik des Turba-Chores mit derjenigen der Choralmelodie – der Sopran des ersten Chores beginnt mit demselben Auftakt A-D wie der Choral und führt seine Linie dann direkt weiter zu den Spitzentönen des Stollens der Choralmelodie (E und F) – tun ein Übriges: Das höhnische Geschrei der Kriegsknechte verwandelt sich im Choral zu einem der Lage nach avancierten, im Tonfall aber ehrerbietig-feierlichen Gesang der Christus anbetenden Gemeinde.

Eine Reihe kompositorischer Details unterstreicht den Aspekt „Erhöhung in der größten Niedrigkeit“: In den Takten 6 und 7 des Chorals greifen Sopran, Alt, und Tenor mit ihrer einen Kniefall nachzeichnenden Wechselnotenmotivik auf „gezieret“ bzw. „Ehr und Zier“ offenbar die höhnischen „Gegrüßet“-Rufe des ersten und zweiten Basses am Beginn des Turba-Chores auf, die ebenfalls zu einer Wechselnote gesungen werden, und versinnbildlichen mit dieser

musikalischen Brücke die Verwandlung der spöttisch-verächtlichen Ehrerbietung in eine wahrhaftige. Die hiermit verbundene Variante in der Melodieführung der Choralmelodie jedenfalls kommt in den Sätzen der *Matthäus-Passion* ansonsten gar nicht, außerhalb dieses Werks nur zweimal in ähnlicher Weise vor⁵³⁹ – ein Umstand, der dem vermuteten Bezug zum Turba-Chor Wahrscheinlichkeit verleiht.

Im Turba-Chor spielen die Holzbläser zu dieser musikalischen Figur, die als Geste der Ehrerbietung (ironisch im Turba-Chor, respekt erfüllt im Choralsatz) erlebt wird, eine Sechzehntelfigur mit integriertem Triller, die das Lächerlich-Lästerliche dieser falschen Krönung unterstreicht. Im Choralsatz kommentiert der Bass die „höchste Ehr und Zier“ mit einer in Sprüngen absteigenden Motivik, die das harte Intervall der fallenden verminderten Quart (B-Fis) beinhaltet.

13.4 Der Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ im Vergleich mit dem Satz „Wenn ich einmal soll scheiden“

Außergewöhnlich ist auch die konsequent vom D¹ bis zum großen B absteigende Basslinie am Beginn des Choralsatzes: Sie kommt außerhalb der *Matthäus-Passion* so in keinem der Bachschen Choralsätze zu dieser Melodie vor. Allerdings begegnet man ihr – um eine Quart nach unten versetzt – innerhalb der *Matthäus-Passion* beinahe unverändert wieder. Am Beginn der Choralstrophe *Wenn ich einmal soll scheiden* (Nr. 62) nämlich, wo das gläubige menschliche Subjekt – nun auf der „Normalhöhe“ der hier auf E startenden Melodie – seine eigene Todesstunde mit der von Christus bei dessen Tod für jeden Menschen stellvertretend erlittenen „Angst und Pein“ in Beziehung bringt, wie im folgenden Notenbeispiel zu sehen ist:

⁵³⁹ In *Wie soll ich dich empfangen* aus dem *Weihnachts-Oratorium* und im posthum überlieferten Satz BWV 270 bei jeweils anders verlaufenden Unterstimmen.

62. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du denn her-für! Wenn mir am al-ler-

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du denn her-für! Wenn mir am al-ler-

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir,
wenn ich den Tod soll lei-den, so tritt du denn her-für! Wenn mir am al-ler-

Wenn ich ein-mal soll schei-den, so schei-de nicht von mir,
wenn ich den Den Tod soll lei-den, so tritt du denn her-für! Wenn mir am al-ler-

5 6 6 7 6 6 5 6 6 5 4 5 6 5 6 6

bängs-ten wird um das Her-ze sein, so reiß mich aus den Ängs-ten kraft dei-ner Angst und Pein!

bängs-ten wird um das Her-ze sein, so reiß mich aus den Ängs-ten kraft dei-ner Angst und Pein! —

bängs-ten wird um das Her-ze sein, so reiß mich aus den Ängs-ten kraft dei-ner Angst und Pein! —

bängs-ten wird um das Her-ze sein, so reiß mich aus den Ängs-ten kraft dei-ner Angst und Pein! —

6 5b [4b b] 7 6 6 5b 6 5 [9 8] [4] # 6 5 6 6 7 5 6 5 [1] 6 5 6 8 7 6 5 #

Abb. 108: Choralatz „Wenn ich einmal soll scheiden“ BWV 244/62

Einzigster Unterschied in der Bassführung – mit Folgen für das darüber entstehende harmonische Spannungsgefüge – ist, dass Bach den tiefsten Ton dieser absteigenden Linie im Satz Nr. 62 zum Fis chromatisiert hat, wodurch die Mittelkadenz des Stollens eine durch den Einsatz der über dem Fis aufgebauten Doppeldominante eine merkliche Schwächung erfährt, während dieselbe Kadenz im Satz Nr. 54, dessen Text die Todesqualen Christi thematisiert, die erhabene bzw. erhebende Wirkung einer vollen I-IV-V-I-Kadenz aufweist. Die nähere Betrachtung der Mittelstimmen des Stollenbeginns zeigt, dass der musikalische Satz der ersten/dritten Choralzeile abgesehen von der einen in Nr. 62 alterierten Bassnote tatsächlich genau gleich verläuft.

Ganz unterschiedlich entwickeln sich die beiden anfangs eng miteinander verwandten Sätze in ihrem Verlauf dann aber weiter: Nr. 54 beginnt in hartem d-Moll und endet in deutlich weicherem F-Dur (mit dem Melodie-Schlussston A als Terz des Akkordes) – inspiriert vielleicht durch die Worte „Gegrüßet seist du mir“, die ja direkt auf den gleichlautenden Spott der Kriegsknechte im vorausgehenden Turba bezugnehmen, diesen aber in echte erwartungsfrohe Ehrerbietung verkehren⁵⁴⁰. Die Tenorstimme agiert innerhalb der Schlusskadenz auffällig freudig, indem sie, statt auf dem Ton C zu verbleiben, mit einer *Figura corta* noch einmal einen Quartgang nach unten vollzieht, um dann ihren Finalton C erneut im Sprung zu erreichen, diesen dabei sogar antizipierend. Ein Vergleich mit dem bisher noch nicht betrachteten Chorsatz Nr. 44 (*Befiehl du deine Wege*) zeigt: Hier verweilt der Tenor über exakt derselben Basslinie (bezogen auf seine Grundtonart D-Dur) ohne die *Figura-corta*-Bewegung, die in Nr. 54 vorzufinden war, ganz ebenmäßig mit repetierten Viertelnoten auf dem Ton A, der dann sein Schlussston wird. Somit kann man in Betracht ziehen, dass die Figurierung der Tenorstimme am Schluss von Nr. 54 ein besonderes, textverdeutlichendes Merkmal ist.

Zurück zum Vergleich der Schlusswendungen von Nr. 54 und Nr. 62: Der Satz Nr. 62 endet, bezogen auf den a-Moll-Beginn, quasi „halbschlüssig“ in E-Dur (wenn man die a-Moll-Tonalität, in der der Satz beginnt, als Grundtonart ansieht), was im Blick auf den Gesamtbestand der Bach-Sätze zu dieser Melodie nicht ungewöhnlich ist. Zwar schließt innerhalb der *Matthäus-Passion* unter den vier verschiedenen Sätzen zur Haßler-Melodie nur dieser eine mit einer solchen *Clausula dissecta acquiescens*, aber Bachs andere Sätze zu dieser Melodie nehmen überwiegend eine in diesen Ausklang führende finale Wendung. Ungewöhnlich ist in Nr. 62 gerade im Vergleich mit den anderen ähnlich gestalteten Satzschlüssen aber die unmittelbar vorausgehende Harmonienfolge. Die Härte der im Text thematisierten „Angst und Pein“ Christi wird offenbar versinnbildlicht durch das entsprechend harte Nebeneinander von g-Moll und E-Dur – welch ein Unterschied zwischen dieser beinahe querständig angespannten Wendung mit ihrer zunächst schüchtern kreisenden, dann bis zum großen G herabziehenden Basslinie und dem oben beschriebenen erhebenden Schluss der Nr. 54!

Arnold Schmitz erwägt bei seiner Untersuchung ausgewählter Stellen aus Bach-Chorälen zunächst in dieser Harmonienfolge etwas Außergewöhnliches zu sehen – er zieht hier die Figur der *Parrhesia* („Redefreiheit“, d. h. Wahl markanter satztechnischer Mittel zur entsprechend markanten Versinnbildlichung eines auffälligen Textinhalts) in Betracht – verwirft dann aber sogleich diesen Gedanken mit dem Hinweis, die fragliche Harmonienfolge sei „eine für Bach

⁵⁴⁰ Das anschließende, die Handlung weiter vorantreibende Rezitativ „Und sie verspotteten ihn“ (Nr. 55) beginnt mit einem E-Dur-Sextakkord, dessen Basston Gis eine übermäßige Sekund über dem Schlussston F des Choralbasses steht – ein Effekt, der den weichen Charakter des Choralstrophen-Ausklang hart konterkariert.

typische Wendung, den phrygischen Schluss einzuführen“⁵⁴¹. Diese übervorsichtige Argumentation ist allerdings nicht stichhaltig: Unter Bachs Sätzen zur Haßler-Melodie erinnert nur BWV 153/5 mit seinem unmittelbaren Nebeneinander von G-Dur und E-Dur in der Schlusskadenz ein wenig an diesen Effekt (wobei dort eben die entscheidende Beinahe-Querständigkeit fehlt), und innerhalb aller anderen Sätze Bachs zu phrygischen Melodien konnte das direkte Nacheinander von g-Moll und E-Dur nur in BWV 38/6 (dort an dieser Stelle mit dem nicht minder markanten Text „aus seinen Sünden allen“) nachgewiesen werden; an *dieser* Stelle bewertet Thomas Daniel, profunder Kenner der Bachschen Choralsätze, die vergleichbare harmonische Struktur als

„akzidentell zugespitzte Akkordfolge (...) mit einem g-Moll-Sextakkord, der so kurz vor dem E-Dur-Akkord einen zumal im Phrygischen ungewöhnlich starken ‚subdominanten Sog‘ (‚Doppel-Subdominante‘ von a-Moll) entfaltet und gewiß im Sinne einer textbezogenen ‚Moll-Trübung‘ zu werten ist [sämtliche Hervorhebungen bei Daniel, Anm. MW].“⁵⁴²

13.5 Die außergewöhnlichen Gestaltungsmittel im Choralsatz „Wenn ich einmal soll scheiden“

Der Choralsatz Nr. 62 „Wenn ich einmal soll scheiden“ ist im dramatischen Verlauf des Kreuzigungsgeschehens als unmittelbare Reaktion des gläubigen Subjekts auf den Tod Christi zu verstehen, von dem direkt davor berichtet wird. Noch klingen die Turbae Nr. 61b („Der rufet den Elias!“) und 61d („Halt! Halt! Lass sehen, ob Elias komme und ihm helfe?“) nach, noch schmeckt der Hörer selbst quasi den Essig auf der Zunge, den man Christus in einem Schwamm ans Kreuz gereicht hatte – da berichtet der Evangelist schon „Jesus schrie abermal laut und verschied.“ Unter diesem Eindruck und in dem Wissen, dass dieser grausame Tod zum Heil eines jeden einzelnen Menschen geschah, stimmt der Gläubige nun mit der Melodie und den vertrauten Worten eines Passionsliedes – es handelt sich ja um die neunte Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden* – einen Gesang an, der das eigene selige Sterben in Christo thematisiert⁵⁴³.

⁵⁴¹ Schmitz 1950, S. 57.

⁵⁴² Daniel 2013, S. 133.

⁵⁴³ Renate Steiger weist darauf hin, dass es sich um den letzten Choralsatz der *Matthäus-Passion* handelt, der „die letzte Bitte, die in diesem Werk ausgesprochen wird“, formuliert: „Sein Gegenstand ist die letzte Bitte jedes Menschen für seine eigene letzte Stunde, für die extreme und letztgültige Situation, in der jeder für sich und allein vor seinen Richter treten muß, gefordert ist, wie Luthers sagt, in eigener Person für sich mit dem Tod zu kämpfen“ (vgl. R. Steiger 2002a, S. 161).

Mit dem schon beschriebenen harten Schluss über g-Moll nach E-Dur, der Christi „Angst und Pein“ vor Augen führt, korrespondiert die singuläre Harmonisierung des Abgesang-Beginns (fünfte und sechste Choralzeile): Über einer absteigenden verminderten Quint versinnbildlicht schon die Harmonienfolge a-Moll-H-Dur-Sextakkord (mit vermindertem Quintsprung im Bass) plastisch das Gewährwerden der eigenen Ängstlichkeit und Schwäche, die das Empfinden des Gläubigen beim Gedanken an den eigenen Tod bestimmt: „Wenn mir am allerbängsten wird um das Herze sein“. In T. 5 und noch am Beginn von T. 6 kreist die Basslinie meist in Halbtonschritten ziellos umher, und die Oberstimmen bilden darüber Akkorde, die harmonisch einander fremd sind. Aus der Perspektive der Musiktheorie zur Bachzeit ist diese Stelle auch noch in anderer Hinsicht singulär, wie Thomas Daniel erklärt:

„Es bedarf schon besonderer (Text-)Verhältnisse, um Enharmonik überhaupt zu wagen, wobei die direkte Aufeinanderfolge eines Tons und seiner enharmonischen Variante im Choralatz ohnehin ausscheidet: Der Ausnahmecharakter betrifft bereits das bloße Auftreten von Enharmonik im Verlauf des Satzes. Selbst Bach, der nicht selten die Gepflogenheiten seiner Zeitgenossen weit übersteigt, greift in dieser Gattung nur sehr vereinzelt und nie ohne besonderen textlichen Grund auf indirekte Enharmonik zurück – das folgende Beispiel [Choral Nr. 62, T. 5, Anm. MW] stellt die mit Abstand größte enharmonische Zuspitzung dar.“⁵⁴⁴

Das Umherschweifen des Basses wird also verschärft durch die unmittelbare Nachbarschaft der Töne Dis und Es, zwei unterschiedliche Schreibweisen desselben Stammtones, die eigentlich nicht einmal innerhalb eines ganzen Satzes beide vorkommen dürften. Dieser notationstechnisch versinnbildlichte „Ausnahmezustand“ bringt Folgen für das Oberstimmengeschehen mit sich, die sich in den erwähnten unverwandt nebeneinanderstehenden Akkorden niederschlagen. Die Kadenz nach C-Dur in T. 6 am Ende dieser Melodiezeile wird danach mit einer markanten synkopierten Vorhaltsbildung des Tenors erreicht, bei der – provoziert durch das einen Quartvorhalt auslösende As des Tenors – sogar f-Moll gestreift wird; laut Thomas Daniel ist eine solche Wendung als in der Regel textbezogene „Moll-Trübung“ zu verstehen⁵⁴⁵. Aber die auffällige Harmonisierung der fünften Choralzeile hat auch zu weiter gefassten Deutungen Anlass gegeben: Nicolas Schalz, der die *Matthäus-Passion* hinsichtlich ihrer Gesamtanlage in einem tonartlich konflikthaften Spannungsfeld zwischen e-Moll (Eingangschor) und c-Moll (Schluss-

⁵⁴⁴ Daniel 2013, S. 13.

⁵⁴⁵ Ebd.

chor) sieht. Der Choral Nr. 62, so meint Schalz, „selbst schon eine e-Moll-Insel im abschließenden c-Moll-Feld“, führt nun mit seiner starken Tendenz ins B-Tonartliche bei Zeile fünf „wenige, aber um so subtilere ‚Echos‘ des c-moll-Tonartenkreises ein“⁵⁴⁶. Hans Darmstadt schließt sich dieser Meinung an⁵⁴⁷ und stellt zudem musikalisch-inhaltliche Bezüge zwischen der a-Moll-Tonalität dieser Choralstrophe und dem tonartlichen Verlauf des Eingangschores her⁵⁴⁸. Ob solche großräumigen tonartlichen Koinzidenzen als bewusst gesetzte Bezüge gelten können, sei dahingestellt – jedenfalls sind die dargestellten satztechnischen Auffälligkeiten auch an Ort und Stelle schon aussagekräftig genug.

Betrachtenswert vor dem Hintergrund der Frage, wie detailliert Bach in seinen Choralsätzen auf den vertonten Text eingeht, ist in Nr. 62 noch die siebte Choralzeile: „So reiß mich aus den Ängsten“, heißt es hier, und Bach wählt für diesen Text womöglich bewusst eine entsprechende musikalische Figurierung; die kurzen aufwärtsgerichteten Motive – in der Melodie in T. 9 durch einen Achteldurchgang entstanden, von den anderen Stimmen dann teils leicht variiert aufgegriffen – versinnbildlichen deutlich das „Herausreißen“. Dabei greift der Tenor eine Figura-corta-artige Figur auf, die Bach im Stollen in T. 3 als diminuierende Verzierung in die Melodiestimme eingefügt hat – eine freudige Regung auf Basis der Gewissheit, dass Christus in der Todesstunde Beistand leistet?

13.6 Die Choralsätze Nr. 54. und Nr. 62 als miteinander verwandtes Gegensatzpaar

Die Chorsätze Nr. 54 und Nr. 62 bilden wie beschrieben also in vieler Hinsicht ein Gegensatzpaar, sind aber in einigen Aspekten auch offenbar bewusst vom Komponisten in Verwandtschaft zueinander gesetzt worden. Zu den Aspekten der Gegensätzlichkeit gehören auch ihre eine Quart auseinanderliegenden Tonalitäten: Sie markieren die höchste (Nr. 54) und die tiefste (Nr. 62) Lage, in der die Haßlersche Melodie in der *Matthäus-Passion* eingesetzt ist.

Bach hat sich womöglich erst im Zuge der Partitur-Reinschrift der 1736er Version dazu entschlossen, mit dem Satz Nr. 54 neben der ersten Strophe des Liedes *O Haupt voll Blut und Wunden* am selben Ort auch die zweite Strophe desselben Liedes singen zu lassen⁵⁴⁹. Diese

⁵⁴⁶ Schalz 1986, S. 86-102 (hier: S. 98).

⁵⁴⁷ Darmstadt 2015, S. 410.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 411.

⁵⁴⁹ In der Abschrift Farlaus von 1729 jedenfalls fehlt der Hinweis auf die andere Strophe (vgl. Digitalisat http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN833530534&PHY-SID=PHYS_0046&DMDID=DMDLOG_0024, abgerufen am 11. 10. 2017), und in der autographen Partitur von 1736 könnte das Incipit der zweiten Strophe nachträglich hinzugefügt sein (vgl. Digitalisat https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00061557/db_bachp0025_page123.jpg, abgerufen am 11. 10. 2017).

Erweiterung verleiht dem Moment der Passionsgeschichte, an dem diese Choralverse gesungen werden, eine noch höhere Bedeutung – das betrachtende Innehalten aus Gemeinde-Perspektive, das der Choralgesang impliziert, wird zwecks noch tieferer Meditation des paradoxen Gedankens „höchste Verherrlichung in der größten Erniedrigung“ maßgeblich ausgedehnt, der Hoheitsanspruch wird gerade durch die Aussagen „großes Weltgewichte“ und „...dem sonst kein Licht nicht gleicht“, die die zweite Strophe einbringt, der erlebten Erniedrigung noch markanter entgegengesetzt.

Dass zu diesem Zweck die zweite Strophe nicht einen eigenen Satz erhält, spricht nicht grundsätzlich gegen die Individualität der Choralstrophen-Vertonung bei Bach. Zwar gibt es Stellen, an denen deutlich wird, dass der Satz in der Detailgestaltung eindeutig für den Text der ersten Strophe komponiert ist – die Non- und Quartvorhaltsbildungen in der zweiten bzw. vierten Choralzeile etwa, die im Stollen direkt mit „Schmerz“ und in der Stollenwiederholung mit „Dornen[kron]“ zusammentreffen, oder die beschriebene aufhellende Schlusswendung nach F-Dur zu den Worten „Gegrüßet seist du mir“, die in der zwei Strophe weniger trefflich mit „so schändlich zugericht“ zusammenfällt. Aber davon abgesehen enthält Satz Nr. 54 keine so markanten textausdeutenden Figuren wie Satz Nr. 62 mit seiner singulären Enharmonik am Beginn des Abgesangs. Bach hat in Nr. 54 offensichtlich eher den übergeordneten Affekt der Erhabenheit im Blick auf den erhöhten Gottessohn kompositorisch angepeilt, und somit provoziert das nachträgliche Anfügen der zweiten Strophe keine unvereinbaren Widersprüche zwischen Text und Musik.

Die musikalische Verwandtschaft (Stollen) bei gleichzeitiger markanter Gegensätzlichkeit ist ebenso wie die tonartliche Differenz (höchste und tiefste Version der Haßler-Melodie innerhalb der *Matthäus-Passion*) Ausdruck einer engen Beziehung zwischen den beiden Choralsätzen Nr. 54 und Nr. 62. *Wenn ich einmal soll scheiden* ist das letzte Choral-Wort des Werks; dass darin auf Basis von Gerhardts in ihrer Präzision so eindringlichen Lyrik das Individuum angsterfüllt sein eigenes Sterben-Müssen unter dem Eindruck des gerade in all seiner Schändlichkeit so erhöhenden Sterbens Christi vergegenwärtigt, kann man als Bezugnahme auf Martin Luthers Passionstheologie verstehen. In seiner Betrachtung des „Heiligen Leidens Christi“⁵⁵⁰ weist er – sich dabei gegen die katholischen Art der meditativen Versenkung in Christi Leiden scharf abgrenzend – :

„eine affektive Zuwendung zur Passion zurück, die sich als Zorn über die Juden und Judas [...] oder als falsche *Compassio* äußert. [...] Stattdessen soll die Betrachtung des

⁵⁵⁰ Martin Luther, Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi, WA 2,136-142.

Leidens Christi ein tiefes Erschrecken im Gewissen auslösen, zeigt sie doch den Zorn und die Strafe Gottes über die Sünde, die aber unsere Sünde ist. Darin besteht die wahre *conformitas*.⁵⁵¹“

Christi Leid, das der Gläubige in der Passionsbetrachtung miterleidet, ist demnach der Lohn der Sünde, der eigentlich dem Menschen gebührt. Da Christus die volle Gewalt des Todes stellvertretend für ihn erlitten hat, kann der Mensch hoffen nicht der Verdammnis anheimzufallen. Innerhalb dieses Horizonts erhalten Verwandtschaft bei gleichzeitiger Verschiedenheit sowie höchste bzw. tiefste Lage der beiden Sätze noch weiter reichende Bedeutung.

Unverständlich wird gleichzeitig die Kritik Friedrich Smends – immerhin ein evangelischer Theologe – am Einschub dieser Strophe in die Passionsgeschichte: Seinen Vater, den Theologen Julius Smend zitierend, meint er, die „Erinnerung an das eigene Stündlein“ sei „nicht ganz auf der Höhe des Tages, der nur dem Gedächtnis des Todes Christi gehört“, und ergänzt, das menschliche Sterben dürfe „mit dem völlig Unvergleichbaren des Sterbens auf Golgatha nicht in einem Atem genannt werden“⁵⁵². Smend selbst ergänzt:

„Daß wir diese Diskrepanz nicht bei jeder Aufführung des Werkes erleben und voll spüren, ist allein der unerhörten Größe des Tonsatzes zuzuschreiben.“⁵⁵³

Hier schlägt, so scheint es, die moralbasierte Theologie des 19. Jahrhunderts durch, die die untrennbare Verbindung zwischen Christi Opfertod und der Befreiung des Menschen von der Todverfallenheit verdunkelte und stattdessen dazu neigte, die Ermordung des Allerhöchsten ohne diesen Zusammenhang als Skandalon zu vergegenwärtigen⁵⁵⁴. Merkwürdig ist auch Smends Idee, Bachs Tonsatz vertusche aufgrund seiner Qualität den (vermutlich sogar von ihm selbst getätigten) Fehlgriff bei der Strophenauswahl: Der Versuchung, Bachs kompositorisches Genie von der theologischen Aussage-Intention eines von ihm komponierten Werks zu trennen, konnte sogar der Theologe Smend nicht widerstehen.

⁵⁵¹ Hahn 1993, S. 302-303.

⁵⁵² Smend 1969, S. 63.

⁵⁵³ Ebd.

⁵⁵⁴ Vgl. hierzu auch Steiger 1992, S. 90, Fußnote 156.

13.7 Das Satz-Zwillingspaar „Erkenne mich, meine Hüter“ und „Ich will hier bei dir stehen“

Als nächstes sei nun das Choral-satz-Paar Nr. 15/Nr. 17 in den Blick genommen:

15. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Er - ken - ne mich, mein Hü - ter, mein Hir - te, nimm mich an!
Von dir, Quell al - ler Gü - ter, ist mir viel Guts ge - tan. Dein Mund hat mich ge -

Er - ken - ne mich, mein Hü - ter, mein Hir - te, nimm mich an!
Von dir, Quell al - ler Gü - ter, ist mir viel Guts ge - tan. Dein Mund hat mich ge -

Er - ken - ne mich, mein Hü - ter, mein Hir - te, nimm mich an!
Von dir, Quell al - ler Gü - ter, ist mir viel Guts ge - tan. Dein Mund hat mich ge -

Er - ken - ne mich, mein Hü - ter, mein Hir - te, nimm mich an!
Von dir, Quell al - ler Gü - ter, ist mir viel Guts ge - tan. Dein Mund hat mich ge -

la - bet mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man - cher Him - mels - lust.

la - bet mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man - cher Him - mels - lust.

la - bet mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man - cher Him - mels - lust.

la - bet mit Milch und sü - ßer Kost, dein Geist hat mich be - ga - bet mit man - cher Him - mels - lust.

Abb. 109: Choral-satz „Erkenne mich, mein Hüter“ BWV 244/15

17. Choral

I+II

Soprano
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Ich will hier bei dir ste - hen; ver - ach - te mich doch nicht!
Von dir will ich nicht ge - hen, wenn dir dein Her - ze bricht. Wenn dein Herz wird er -

Ich will hier bei dir ste - hen; ver - ach - te mich doch nicht!
Von dir will ich nicht ge - hen, wenn dir dein Her - ze bricht. Wenn dein Herz wird er -

Ich will hier bei dir ste - hen; ver - ach - te mich doch nicht!
Von dir will ich nicht ge - hen, wenn dir dein Her - ze bricht. Wenn dein Herz wird er -

Ich will hier bei dir ste - hen; ver - ach - te mich doch nicht!
Von dir will ich nicht ge - hen, wenn dir dein Her - ze bricht. Wenn dein Herz wird er -

blas - sen im letz - ten To - des - stoß, als - denn will ich dich fas - sen in mei - nen Arm und Schoß.

blas - sen im letz - ten To - des - stoß, als - denn will ich dich fas - sen in mei - nen Arm und Schoß.

blas - sen im letz - ten To - des - stoß, als - denn will ich dich fas - sen in mei - nen Arm und Schoß.

blas - sen im letz - ten To - des - stoß, als - denn will ich dich fas - sen in mei - nen Arm und Schoß.

Abb. 110: Choralsatz „Ich will hier bei dir stehen“ BWV 244/17

Hier hat Bach für zwei weitere Strophen von *O Haupt voll Blut und Wunden*, die er kurz nacheinander in den Passionsverlauf einfügt, denselben musikalischen Satz verwendet – beim ersten Mal allerdings in E-Dur, beim zweiten Mal in Es-Dur. Es handelt sich um die fünfte („Erkenne mich, mein Hüter“, Nr. 15) und die sechste Strophe („Ich will hier bei dir stehen, Nr. 17“).

Diese Vorgehensweise wirft Fragen auf: Schon die Unterlegung von mehr als einer Strophe unter einen Choralsatz ist bei Bach eher die Ausnahme. Während Bach jedoch im Falle der Nr. 54 am selben Ort – und, wie oben erwähnt, womöglich erst per nachträglicher Entscheidung – denselben Satz mit Text der Folgestrophe wiederholen lässt und dadurch letztendlich die Präsenz des grundlegenden Affektes verlängert, den der Satz evoziert, wiederholt Bach den Satz Nr. 15 offenbar planmäßig am zwar nahegelegenen, aber immerhin durch ein Rezitativ (an dem mit dem Evangelisten, Petrus und Jesus drei verschiedene Personen beteiligt sind) vom ersten Auftreten getrennten Ort. Er verändert dabei allerdings zugleich den Charakter des Satzes

durch Transposition vom ursprünglichen E-Dur nach Es-Dur – zwei Tonarten, die in den *colla parte* spielenden Instrumenten wegen der von Bach verwendeten nicht gleichschwebenden Stimmung auch deutlich verschieden geklungen haben müssen.

Hinzu kommt eine weitere Merkwürdigkeit: Bach hat den Satz Nr. 17 in der autographen Partitur von 1736 nach dem Rezitativ Nr. 16 nicht noch einmal aufgeschrieben, sondern das erneute Erklängen des Chorals Nr. 15 lediglich per Wiederholungsvermerk („seqt. Ex Clave Dis“⁵⁵⁵, bezugnehmend offenbar auf den Satz Nr. 15, der hier in Dis, also einen halben Ton tiefer wiederholt werden soll) angewiesen. Vor diesem Vermerk sind in der Partitur zwei Textstrophen aus *O Haupt voll Blut und Wunden* angegeben: Unmittelbar vor dem Wiederholungsvermerk steht das Incipit *Es dient zu meinen Freuden*, was sich auf die siebten Strophe des Liedes bezieht; diese Worte sind durchgestrichen, und darüber ist eingetragen *Ich will hier bei [original: bey] dir stehen*, das Incipit der sechsten Strophe⁵⁵⁶.

Der Korrekturvorgang könnte darauf hinweisen, dass in der Frühfassung der *Matthäus-Passion*, deren verschollene Partitur Bach als Vorlage für die Reinschrift von 1736 gedient haben muss, für den Choral Nr. 17 die siebte statt der sechsten Strophe des Liedes vorgesehen war; Bach hätte in die Partitur von 1736 beim Abschreiben aus der verschollenen Quelle dann zunächst das Incipit der siebten Strophe eingetragen und es später, nach einem entsprechenden Sinneswandel, wieder durchgestrichen, um neu das Incipit der sechsten Strophe zu notieren.

Auch wenn sich die komplizierte Quellenlage wohl nicht endgültig in allen Einzelheiten klären lassen wird⁵⁵⁷: Tatsache bleibt, dass Bach den Chorsatz Nr. 15 in seiner letztgültigen Partitur für die Ausführung in zwei verschiedenen Tonarten vorgesehen und ihn mit zwei verschiedenen Textstrophen (und zuvor zumindest noch mit einer weiteren) hat singen lassen.

Arnold Schmitz kommentiert letzteren Umstand mit der lapidaren Aussage:

⁵⁵⁵ Selbstverständlich ist Es-Dur (und nicht etwa Dis-Dur) gemeint: Die Benennung der gemeinten Tonalität vom Stammtone D her folgt nur der Orgelbauer-Tradition, den Halbton über dem D stets als Dis und niemals als Es zu bezeichnen.

⁵⁵⁶ Vergleich Digitalisat der entsprechenden Seite der autographen Partitur: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00056729/db_bachp0025_page039.jpg, abgerufen am 11. 10. 2017.

⁵⁵⁷ Es kommt noch hinzu, dass die Partiturabschrift der Frühfassung der *Matthäus-Passion* (deren Autograph verloren ist), angefertigt von Johann Christoph Farlau und im kritischen Bericht als „Quelle A“ geführt, den Choral Nr. 17 überhaupt nicht vermerkt. Der Herausgeber vermutet allerdings, dass dieser in der Frühfassung dennoch enthalten war, der Kopist aber mit Bachs Wiederholungsvermerk nichts anfangen konnte und ihn deshalb nicht abgeschrieben hat (vgl. Digitalisat der Farlau-Abschrift von 1729, http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN83352996X&PHYSID=PHYS_0049&DMDID=DMDLOG_0016, Staatsbibliothek Berlin digital, abgerufen am 11. 10. 2017).

„Es erübrigt sich, in den Chorälen ‚Erkenne mich, mein Hüter‘ und ‚Ich will hier bei dir stehen‘ (Matthäus-Passion) nach Figuren zu suchen, da der Tonsatz trotz des verschiedenen Textes der gleiche ist.“⁵⁵⁸

Wenngleich Thomas Daniel, diese Aussage von Schmitz zitierend, einwendet, dieser Hinweis ergehe „zu pauschal, um allgemeingültig zu sein“⁵⁵⁹, kann man geneigt sein, Schmitz an dieser Stelle beizupflichten. Tatsächlich ist der Satz Nr. 15/Nr. 17 in seiner ausgewogenen Ebenmäßigkeit so offen gehalten, dass er die verschiedenen Texte adäquat zu transportieren vermag: Besonderheiten wie der harte Schluss über g-Moll nach E-Dur in Nr. 62 oder die enharmonische Tour de force im selben Satz kommen hier nicht vor; die Kadenzbildungen sind stets kräftig und geradlinig vorwärtsstrebend, die in ihrem Umkreis erscheinenden Vorhaltsbildungen (Quart und Non) setzten zumeist keinen allzu scharfen Akzent. Die kleine Non in T. 7 passt besser zu „Todesstoß“ (Nr. 17) zu „süße Kost“ (Nr. 15), entfaltet aber auch mit letzterem Begriff eine ausreichend sinnvolle Wirkung. Die Zwischendominante am Beginn der siebten Liedzeile verwendet Bach seit BWV 153/5 in allen Sätzen zu dieser Melodie – sie wird in Nr. 15/17 noch ergänzt durch eine Zwischendominante in der Stollenmitte, die eine sehr geschmeidige Zeilenverbindung bewirkt. Standard ist am Beginn des Abgesangs die Harmonisierung mit einem Sextakkord der VII. Stufe (T. 5 auf Zählzeit eins) – sie ist Bachs „Lieblingsharmonisierung“ dieser Stelle und findet sich in fast allen Sätzen. Die den Klangraum öffnende Kadenz mit Quartsext-Vorhalt in weiter Lage, die die fünfte Liedzeile abschließt, kommt in den Sätzen der *Matthäus-Passion* an dieser Stelle viermal vor – Bach distanziert sich von dieser Wirkung nur im Satz Nr. 62, wo die fünfte Choralzeile (wie oben beschrieben) durch Enharmonik und Moll-Trübung eindeutig textausdeutend vertont ist.

13.8 Der Choralsatz „Befiehl du deine Wege“ als *tertium comparationis*

Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist ein Vergleich von Nr. 15/Nr. 17 mit der Strophe *Befiehl du deine Wege* (Nr. 44) aus der *Matthäus-Passion*:

⁵⁵⁸ Schmitz 1950, S. 56f.

⁵⁵⁹ Daniel 2013, S. 330.

44. Choral

I+II

Soprano
Flauto tra-
verso I, II
Oboe I, II
Violino I

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso

Continuo

Be - fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfl - e - ge des, der den Him - mel lenkt.

Be - fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfl - e - ge des, der den Him - mel lenkt.

Be - fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfl - e - ge des, der den Him - mel lenkt.

Be - fiehl du dei - ne We - ge und was dein Her - ze kränkt Der Wol - ken, Luft und
der al - ler - treus - ten Pfl - e - ge des, der den Him - mel lenkt.

6 6 6 9 8 6 5 6 6 5 4 # 6 5 6 5 5 6

Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

Win - den gibt We - ge, Lauf und Bahn, der wird auch We - ge fin - den, da dein Fuß ge - hen kann.

6 5 4 5 4 3 2 3 6 4 9 6 # 6 5 6 6 6 4 5 # 7 6 6 5 4 3

Abb. 111: Choralsatz „Befiehl du deine Wege“ BWV 244/44

Dessen Stollen ist (abgesehen von der anderen Tonalität D-Dur) mit demjenigen von Nr. 15/Nr. 17 praktisch identisch. Im Abgesang unterscheidet sich die fünfte Liedzeile nur

durch eine veränderte Führung der Mittelstimmen in T. 5, die eine etwas reichere, anders als in Nr. 15/Nr. 17 nicht ausschließlich stufenmelodische Achtelbewegung ebendort mit sich bringt. Im direkten Vergleich mit der Parallelstelle in Nr. 15/Nr. 17 kann man vermuten, hier die im Text genannten „Wolken, Luft und Winde“ abgebildet zu sehen; der Blick auf die Partitur legt dies schon „augenmusikalisch“ nahe. Indes bemerkte Arnold Schmitz,

„ich wage auch nicht, in ‚Befiehl du deine Wege‘ bei den Zeilen ‚der Wolken, Luft und Winden / gibt Wege, Lauf und Bahn‘ im Hinblick auf die durchlaufende Achtelbewegung im Tenor und Baß [meint er vielleicht Tenor und Alt?, Anm. MW] eine Hypotyposis anzusprechen, da diese Bewegung zu wenig absticht von den parallelen Choralzeilen in den anderen Sätzen über die gleiche Melodie“⁵⁶⁰.

Aber die Achtelbewegungen der Mittelstimmen sind in dieser Form so wenig nötig für den allgemeinen Fluss des Satzes, dass hier anders als Schmitz meinte doch wohl von einem musikalischen Sinnbild ausgegangen werden kann.

13.9 Die Choralsätze Nr. 15, 17 und 44 in ihrem jeweiligen textlich-musikalischen Umfeld

Die drei Sätze Nr. 15, Nr. 17 und Nr. 44 weisen also viele satztechnische und harmonische Parallelen auf; gleichzeitig sind markante Ausgestaltungen in ihnen kaum anzutreffen, sodass sie die in ihrer Grundaussage durchweg positiven drei Textstrophen, die sie zu tragen haben, mit ihrer geschmeidig-flüssigen musikalischen Anlage reibungsfrei zur Geltung bringen können.

Freilich stehen sie jedoch in drei verschiedenen Tonarten und vor allem auch an unterschiedlichen Positionen innerhalb der dramatischen Entwicklung des Passionsgeschehens: Nr. 15 *Erkenne mich, mein Hüter* folgt auf die Weissagung

„Denn es stehet geschrieben / Ich werde den Hirten schlagen / Vnd die Schafe der herde werden sich zerstreuen.“ (Matth 26,31),

die Bezug nimmt auf Sach 13,7:

⁵⁶⁰ Schmitz 1950, S. 57.

„Schwert / mach dich auff / vber meinen Hirten / vnd vber den Man / der mir der
Neheste ist / spricht der HERR Zebaoth / Schlahe den Hirten / so wird die Herd sich
zustrewen / So wil ich meine hand keren zu den kleinen.“

An sie knüpft sich bei Matthäus eine Auferstehungsprophezeiung (Matth 26,32) an:

„Wenn ich aber aufferstehe / wil ich fur euch hin gehen in Galileam.“

Bach vertont die beiden Aussagen in recht gegensätzlichem Affekt: „Ich werde den Hirten schlagen“ wird von Christus, der hier seine bevorstehende Passion verkündet, offensiv in grellem E-Dur⁵⁶¹ angestimmt, begleitet von Stakkato-Streicherakkorden. Die Musik wendet sich kurzzeitig beruhigend nach A-Dur, der Sänger beginnt die anschließende Auferstehungsprophezeiung auf dem großen A. Dennoch endet das Accompagnato-Rezitativ kurz darauf in E-Dur, der Tonart des nun direkt anschließenden – und inhaltlich unmittelbar an den dramatischen Ausbruch des Rezitativs anknüpfend. Die Bitte „Erkenne mich, mein Hüter“ bezieht sich auf die zuvor geweissagte Zerstreuung der Herde und passt sich, direkt unter dem Eindruck der Betroffenheit über das vorausgegangene stehend, in der E-Dur-Tonart an dessen Affektgehalt an. Elke Axmacher formuliert zu dieser Strophe des Gerhardt-Liedes:

„Das ‚Erkenne mich‘ deutet voraus auf das Gericht, in dem Jesus die Seinen erkennen wird (Matth 7,22f.). Die Vertiefung der Zeitperspektive, die das Lied hier durch die Erinnerung an die von Jesus empfangenen Heilsgüter und den Ausblick auf das Weltgericht erfährt, erweist sich als Folge der Passionsbetrachtung: Erkenntnis der eigenen Schuld, Bitte um Vergebung, Dank für bereits ‚früher‘ erfahrene Wohltaten durch Jesus Wort und Geist und Bitte um das eschatologische Wiedererkennen.“⁵⁶²

Das Rezitativ Nr. 16 bringt dann die Vorhersage des Versagens von Petrus:

„Warlich ich sage dir / In dieser nacht / ehe der Hane krehet / wirstu mich drey mal verleugnen (Matth 26,34).“

⁵⁶¹ Hans Darmstadt zitiert die Tonarten-Charakterisierung aus Matthesons „Neu=eröffnetem Orchestre“: „E-Dur drucket eine Verzweiflungs=volle oder gantz tödliche Traurigkeit unvergleichlich wol aus; ist von extrem=verliebten Hülff= und Hoffnungslosen Sachen am bequemsten / und hat bei gewissen Umständen so was schneidende [sic!] / scheidendes / leidendes und durchdringendes / daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seele verglichen werden mag.“ (vgl. Darmstadt 2015, S. 132).

⁵⁶² Axmacher 2001, S. 198.

Petrus weist dies von sich, und die anderen Jünger schließen sich ihm an. Die direkt folgende Choralstrophe *Ich will hier bei dir stehen* greift die zuvor geäußerte gute Absicht auf und verknüpft sie – vor allem auch die von Paul Gerhardt gewählte Ich-Form – mit dem Aspekt der Nachfolge, die von jedem einzelnen Christen gefordert wird. Elke Axmacher stellt diese Art der Vergegenwärtigung des Leidens, sie absetzend von der altkirchlichen Compassio-Theologie, speziell in den Horizont der reformatorischen Lehre:

„Reformatorische Einsicht, so hatten wir gesehen, vergisst nie, daß wir in der Betrachtung seiner Leiden uns selbst ‚finden‘ sollen [...] als schuldige, begnadigte und erneuerte Menschen. Wer sich Jesus Sterben so ‚zu eigen‘ macht, wird sich selbst nicht verlieren im Gefühl der Liebe bis zum (irrealen) Wunsch nach dem Liebestod.⁵⁶³“

Die Wärme der Es-Dur-Tonalität mag wohl von der Bereitschaft der Gläubigen zeugen, sich auf solche Weise meditativ mit Christi Opfertod auseinanderzusetzen. Die Modulation nach Es geschieht jedenfalls recht überraschend: Das Rezitativ Nr. 16 beginnt noch in A-Dur, wendet sich mit den abstreitenden Worten des Petrus dann überraschend nach c-Moll; der Evangelist endet vor Choralbeginn in g-Moll (wie die Bezifferung des vorausgehenden Quartsext-Vorhalts über D nahelegt). Es-Dur ist insofern nicht voraussehbar.

Die Strophe *Befiehl du deine Wege* aus dem gleichnamigen Choral Paul Gerhardts fällt in die Gerichtsszene vor Pilatus; sie schließt sich unmittelbar an die Verwunderung des Pilatus über das Schweigen Jesu an.

Martin Petzoldt verweist darauf, dass Luther das griechische Wort „ἡγεμὼν“ für das Amt des Pilatus mit „Landpfleger“ übersetzt und deutet den Einschub der Choralstrophe im Sinne des Stichwortanschlusses⁵⁶⁴: Jesus bekundet durch sein Schweigen, dass er sich nicht der Fürsorge des „Landpflegers“ Pilatus unterstellt, sondern der „allertreusten Pflege des, der den Himmel lenkt“ (so die dritte Zeile der Choralstrophe).

Die ruhige, im Tonfall durch und durch zuversichtliche D-Dur-Strophe hat hier resümierende, das Vorausgegangene deutende und für das Leben jedes einzelnen Christen nutzbar machende Funktion. Der Anschluss des folgenden Rezitativs (E-Dur über Gis) markiert mit seiner Tritonusspannung zum Choral-Schluss die abrupte Rückkehr in die Gegenwart des unaufhaltsam voranschreitenden Passionsgeschehens.

⁵⁶³ Ebd., S. 200.

⁵⁶⁴ Petzoldt 2012, S. 21.

13.10 Das weite Spektrum der Bachschen Choralstrophen-Vertonungskunst am Beispiel der besprochenen Sätze

Anhand von vier verschiedenen Sätzen zur Haßlerschen Melodie, die Bach für die *Matthäus-Passion* komponiert hat und die ebendort sechs verschiedene Textstrophen aus zwei Paul-Gerhardt-Liedern tragen, bot sich nun also die Gelegenheit, Bachs Umgang mit ein und derselben Melodie innerhalb eines größeren Werkzusammenhangs zu untersuchen und dabei zu eruieren, wie präzise Bach auf die einzelnen Textstrophen eingeht bzw. wie unterschiedlich er eine einzige Melodie im Rahmen eines Werks zu setzen bereit und imstande ist.

Die Ergebnisse vermitteln ein durchaus differenziertes Bild: Einerseits wurden musikalische Figuren ausgemacht, die dezidiert eine ganz bestimmte Textaussage versinnbildlichen; ein diesbezüglicher Extremfall fand sich bei „Wenn mir am allerbängsten“, der fünften Zeile von *Wenn ich einmal soll scheiden*, wo Bach singuläre harmonische Mittel auf Basis von waghalsiger Enharmonik zum Einsatz bringt. Der Einsatz so extremer Mittel ist in den Chorälen der *Matthäus-Passion* indes die Ausnahme.

Häufiger gibt es musikalische Figuren, die eine bestimmte Aussage im Text zwar deutlich nachvollziehbar abbilden, dabei aber nicht durch „skandalöse“ Chromatik oder entsprechende kapriziöse Stimmführung den Gesamtverlauf des Satzes „stören“: Beispiele wären Passagen wie „so reiß mich aus den Ängsten“, die siebte Zeile von *Wenn ich einmal soll scheiden*, mit kurzen aufwärtsgerichteten Achtelbewegungen, die durch alle Stimmen wandern, die kleine Corona-Figur bei „mit höchster Ehr und Zier“ (sechste Zeile der Strophe *O Haupt voll Blut und Wunden*) oder die leicht aufwirbelnden Achtel-Figurationen bei „Der Wolken, Luft und Winden...“ (fünfte Zeile von *Befiehl du deine Wege*). Textversinnbildlichende Mittel dieser Art kommen weit öfter zum Einsatz als die Extreme der vorausgegangenen Kategorie.

In wenigen Fällen beinhalten textverdeutlichende Figuren auch kleine, diminuierende Varianten im Cantus-firmus-Verlauf, beziehen also die Melodie entweder impulsgebend oder auf die Unterstimmen reagierend mit ein; dies konnte etwa bei der genannten „Corona“-Figur in Nr. 54 beobachtet werden, und die *Figura corta* in der zweiten bzw. vierten Zeile des Cantus firmus von *Wenn ich einmal soll scheiden*, die mit ihrer Wiederkehr im Tenor der siebten Zeile quasi eine Fernbeziehung eingeht, ist dafür ein weiteres Beispiel.

Auf der anderen Seite fiel auf, dass Bach ganze Satzverläufe oder Teile daraus auch wörtlich wiederholt, obwohl verschiedene Texte mit diesen Sätzen zusammenfallen: Nr. 15 und Nr. 17, die 5. und die 6. Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden* tragend, sind substantiell identisch, aber der Satz kommt in zwei verschiedenen, vor dem Hintergrund barocker Stimmung durchaus

auch klanglich unterschiedlichen Tonarten zum Einsatz. Bach setzt hier scheinbar auf „Gleichheit in der Verschiedenheit“: Gleiches Lied, aber verschiedene Strophen; gleicher Satz, aber verschiedene Tonalitäten. Dies entspricht dem Einsatz der beiden Strophen innerhalb der Erzählung der Passion. Sie sind Reaktionen auf verschiedene Ereignisse (Hirtenweissagung mit Prophezeiung der Zerstreuung der Herde, Vorhersage Petrus-Verrat), die aber denselben Hintergrund haben: Das im Evangelium zum Ausdruck kommende gestörte Verhältnis zwischen Gott und den Menschen und die – im Choral zeitlos vergegenwärtigte – Reaktion darauf einerseits mit der Bitte um individuelles „Erkannt-Werden“, andererseits mit der Absichtsbekundung, Christi Opfertod im Sinne einer permanenten Vergegenwärtigung und Nachfolge im Herzen tragen zu wollen.

Im Choral Nr. 44 *Befiehl du deine Wege* wiederholt Bach den Stollen von Nr. 15/Nr. 17 fast wörtlich (aber wiederum in einer anderen Tonart), um sich dann am Beginn des Abgesangs zunächst über eine Figurierung („Der Wolken, Luft und Winden...“) danach aber konsequent von der zuvor beschrittenen kompositorischen Bahn zu verabschieden. Hier könnte man mutmaßen, dass Bach beim erneuten Auftreten der Haßler-Melodie zu einem viel späteren Zeitpunkt (zwischen Nr. 15/17 und Nr. 44 liegt nicht nur eine Menge Handlung und Musik, sondern auch die Unterbrechung der Passion innerhalb des Gottesdienstes durch eine rund einstündige Predigt) durch anfängliches Aufgreifen des bereits gehörten Satzes einen Bogen zurück zum Anfang der Passion spannt; schließlich ist hier ja auch wieder eine Gerhardt-Strophe (wenn gleich aus einem anderen Lied) vertont. Im Abgesang überwiegt dann das Interesse an der Individualisierung des Satzes (etwa bei „gibt Wege, Lauf, und Bahn“, wo eine Achtelbewegung im Bass ebendiese Substantive zu versinnbildlichen scheint).

Ein einheitsstiftendes Mittel über große Distanzen hinweg ist wiederum etwa das viermalige Auftreten der effektvollen, klanglich weiträumigen Kadenz in weiter Lage mit Quartsext-Vorhaltsbildung am Schluss der fünften Liedzeile. Durch sie verbindet Bach drei der vier verschiedenen Sätze miteinander; sie passt im Affekt gleichermaßen zu „gelabet“ (Nr. 15), „Winden“ (Nr. 44) und „gezieret“ (Nr. 54); sie trägt in Nr. 17 und Nr. 54/2 zudem die aussagegleichen Begriffe „erblassen“ und „erbleichet“ (einmal auf das Herz, einmal auf das Angesicht Christi bezogen), die freilich zu der erhabenen Wirkung dieser Kadenz im Widerspruch stehen. Vor allem aber grenzt Bach den Satz Nr. 62 *Wenn ich einmal soll scheiden* durch Verzicht auf ebendiese Kadenz von den anderen Sätzen ab: Hier vertont er an der entsprechenden Stelle die Melodie mit der beschriebenen enharmonischen Harmonik diametral entgegengesetzt.

All diese Ergebnisse decken sich im Wesentlichen mit den Befunden über Bachs Choral-schaffen als Ganzes, die auch in der Literatur vorzufinden sind. Zu erwähnen ist zunächst vor allem Werner Breigs Pionierarbeit zur Geschichte des Bach-Chorals⁵⁶⁵. Breig beschreibt den Neuaufbruch Bachs in Sachen Choral in seiner Leipziger Zeit dahingehend, dass es innerhalb des ersten Leipziger Kantatenjahrgangs ab Herbst 1723 zunächst zu einer Rückkehr zum vierstimmigen Choral-satz als Kantatenfinale (ohne obligate Instrumente oder Einbau der Choralzeilen in einen „erweiterten Grundriß“⁵⁶⁶) kommt, die jedoch einhergeht mit einer Zuspitzung der eingesetzten musikalischen Mittel:

„Von den verschiedenen neuen Elementen (...) war die wortausdeutende expressive Harmonik offenbar dasjenige, worauf es Bach in erster Linie ankam“⁵⁶⁷.

In diese Zeit fällt u. a. eines der berühmtesten Beispiele für Bachs avancierte Harmonik, der Choral *Es ist genug* aus der Kantate BWV 60 (*O Ewigkeit, du Donnerwort* zum 7. November 1723), aber dieses Stück ist „nicht das einzige, das solche Extravaganzen trägt“⁵⁶⁸. Auch der im Rahmen dieser Studie bereits untersuchte harmonisch auffällige Choral *Und ob gleich alle Teufel* (Kantaten BWV 153 *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* zum Sonntag nach Neujahr 1724) fällt in diese Phase. Bach erprobte in dieser Zeit ganz offensichtlich die Möglichkeiten besonderer harmonisch-satztechnischer Ausdrucksmittel innerhalb eines formal einheitlichen Satztyps. Breig beobachtet in diesem Zusammenhang ferner,

„daß Bach aus dem mehrfachen Vorkommen von Chorälen die Aufgabe abgeleitet hat, die Sätze nach Möglichkeit unterschiedlich zu gestalten“⁵⁶⁹.

Breig zeigt sodann, wie Bach die in dieser Phase „bemerkenwerte[r] Experimentierfreudigkeit“⁵⁷⁰ gemachten Erfahrungen für die Gestaltung der Choralstrophen der *Johannes-Passion* (April 1724) differenziert nutzbar macht: Weil er die Choralstrophen hier in das Kontinuum eines Werkzusammenhangs einzubetten hatte – im Sinne einer Art von „Mittelachse, zu der der Werkablauf mit seinen extremen Kontrasten (besonders in den Turba-Chören) immer wieder

⁵⁶⁵ Breig 1988.

⁵⁶⁶ Ebd., S. 300.

⁵⁶⁷ Ebd., S. 303.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Ebd., S. 307.

⁵⁷⁰ Ebd.

zurückkehrt“⁵⁷¹ –, zog er nun die Konsequenz, dass er „den einzelnen Choral weniger durch auffällige Details“ charakterisierte „als vielmehr bestrebt war, ihn als Ganzes ausdrucksvoll und sprechend zu machen“⁵⁷². Freilich verzichtete er dabei keineswegs auf individuell textausdeutende musikalische Mittel (Chromatisierung, tonartfremde Septakkorde etc.), hob diese aber durch ihre Positionierung im Satz „aus dem normalen harmonischen Repertoire des Choralsatzes heraus und macht sie zum Ausdrucksmittel“⁵⁷³. Breig resümiert:

„Daß Bach diese ‚Mitte‘ [im ebenso gezielten wie umsichtigen Gebrauch textversinnbildlicher musikalischer Mittel, Anm. MW] zu finden wußte, macht die Choralsätze der Johannes-Passion zu einem herausragenden Ereignis in der Gesamtentwicklung dieses Typus. Mit ihnen ist der Bachchoral eigentlich zur Reife gelangt. Aus der Aufgabenstellung des ‚betrachtenden‘ Choralsatzes entwickelte Bach Gestaltungsprinzipien, die nicht nur für die Johannes-Passion Geltung gewannen, sondern in der Folgezeit auch in die Kantatenchoräle eingingen.“⁵⁷⁴

Mit Blick auf das Ergebnis dieser Untersuchung eines Teils der *Matthäus-Passion*-Choräle sei Breigs Resümee noch hinzugefügt, dass dies auch für die Gestaltung ebendieser Choralsätze gilt, die wie dargestellt wiederum innerhalb eines Werkzusammenhangs zu „funktionieren“ haben, ohne dass dabei der individuelle Textausdruck zu kurz kommt. Bezieht man die Vertonungen der Haßler-Melodie innerhalb des Werkganzen aufeinander, dann ergibt die Schlichtheit eines Teils der Sätze oder Satzteile auch Sinn im Hinblick auf die besonders ausdrucksstarke oder explizite Gestaltung der anderen. In diesem Zusammenhang ist es naheliegend, von der eleganten Schlichtheit der Sätze Nr. 15 und Nr. 17 über die rhetorisch etwas detailliertere Gestaltung der Nr. 44 bis hin zu den stark textversinnbildlichenden Passagen der Nummern 54 und 62 eine von Bach bewusst eingesetzte „zunehmende harmonische Zuspitzung“⁵⁷⁵ zu konstatieren. Ob man aber die Abfolge der Anfangstöne Gis-G-Fis-A(!)-E im Sinne eines absichtlich gesetzten *Passus duriusculus* (innerhalb dessen das Anfangs-A der Nr. 54 eine „typisch Bachsche Irritation“ darstellen würde – immerhin ist die Ton-*Art* hier ja F-Dur) deuten kann, wie Nicolas Schalz⁵⁷⁶ meint, sei dahingestellt. Hier eine Absicht zu unterstellen scheint recht spekulativ,

⁵⁷¹ Ebd., S. 308.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Ebd., S. 309.

⁵⁷⁴ Ebd., S. 311.

⁵⁷⁵ Darmstadt 2015, S. 356.

⁵⁷⁶ Schalz 1986, S. 97.

wenngleich es reizvoll wäre, der auffällige Tonartenfolge einen übergeordneten Sinnzusammenhang beizumessen.

Im Hinblick auf die konstatierte Ökonomie Bachs beim Einsatz textausdeutender musikalischer Mittel sei noch einmal auf Thomas Daniels profunde Untersuchung der Bachschen Choralsatz-Technik verwiesen. Daniel konstatiert (dabei auch Bezug nehmend auf Arnold Schmitz' pionierhafte Untersuchung des Bach-Stils in seiner Vokalmusik⁵⁷⁷):

„Jede Art von wortgebundener Musik lädt dazu ein, die musikalische Faktur auf den Text zu beziehen; hierin bildet der Choralsatz keine Ausnahme“⁵⁷⁸,

um dann sogleich einzuschränken:

„Wer sich jedoch über die herausragenden Fälle hinaus in Bachs Choralsätzen umschaut, wird gewahr, daß diese nur zum Teil näher auf den Text eingehen: Nur etwa die Hälfte verfügt über einwandfrei ‚textausdeutenden‘ Passagen. Die andere Hälfte läßt konkrete, über eine allgemeine ‚Grundstimmung‘ oder ‚Botschaft‘ hinausgehende Beziehungen zwischen Text und Musik kaum erkennen, und es gibt sogar Beispiele, in denen der musikalische Fortgang dem Textgehalt regelrecht zuwiderläuft.“⁵⁷⁹

Dies ist sicherlich eine extrem skrupulöse Position, der zudem der Blick auf das Gesamtaufkommen der Bachschen Choralsätze ohne Berücksichtigung des jeweiligen Werkzusammenhangs oder der Entstehungszeit (wie bei Breig) zugrunde liegt. Daniels Resümee mag aber als Mahnung gelten, textausdeutende musikalische Mittel in Bachs Choralsätzen nicht überall, allerorten und um jeden Preis zu suchen; ferner korrespondieren Daniels Beobachtungen im weiteren Sinne auch mit den Ergebnissen dieser Untersuchung, die ja zeigen, dass auch gerade der Verzicht auf besondere Gestaltungsmittel und Extreme im Gesamtzusammenhang einer angestrebten textlich-musikalischen Aussage seinen Sinn hat.

⁵⁷⁷ Schmitz 1950.

⁵⁷⁸ Daniel 2013, S. 311.

⁵⁷⁹ Ebd.

14 Weitere Funde des Melodie-Incipits in der „Matthäus-Passion“ und einigen Kantaten? – Orientierungsversuche im Grenzbereich des Wahrscheinlichen

14.1 Das Incipit der Haßler-Melodie als Arienbass in der „Matthäus-Passion“?

In der Kantate *Schau, lieber Gott, wie meine Feind* (BWV 153) fand sich das Incipit der Haßler-Melodie als Bassstimme im Ritornell derjenigen Arie, die direkt an die Choralstrophe mit der Haßler-Melodie anschließt. Weil dort die beiden betroffenen Sätze – die Choralstrophe „Und ob gleich alle Teufel“ (aus Gerhardt's Lied *Befiehl du deine Wege*) und die Tenorarie „Stürmt nur, stürmt, ihr Trübsalswetter“ – direkt aufeinander folgen und sich zudem ein inhaltlicher Zusammenhang herstellen lässt, konnte angenommen werden, dass Bach diese musikalische Verbindung zwischen den beiden Sätzen bewusst und absichtlich hergestellt hat. Als zusätzliches Indiz wurde ins Feld geführt, dass die Basslinie des Ritornells, beginnend mit dem Ton A, nicht bloß bis zur Lamentobass-typischen Unterquart E, sondern darüber hinaus bis zum D geführt wird, wodurch der Standard des Lamentobasses – eben der absteigende Quartgang mit Kadenzbildung auf dem Unterquartton⁵⁸⁰ – überschritten ist, und dies zudem unter Verwendung eines weiteren (des sechsten) Tons der Chormelodie. Bei der Betrachtung dieses speziellen Einsatzes des Melodie-Incipits als Bassstimme wurde gleichzeitig aber auch deutlich, dass ebendieser Melodiebeginn tatsächlich dem Verlauf des Lamentobass-Modells entspricht, was der Sache nach zunächst einmal ein Zufall ist. Ob Bach von dieser Koinzidenz bewusst Gebrauch gemacht hat, muss deshalb im Einzelfall per Untersuchung des musikalischen und vor allem des inhaltlichen Umfelds stets neu entschieden bzw. erwogen – und letztendlich fallweise auch offengelassen – werden.

Ein in mancher Hinsicht dem Phänomen in BWV 153 vergleichbarer Fall findet sich auch in der *Matthäus-Passion*. Dieser zählt zu jenen nicht eindeutig beweisbaren Fundstellen für den Beginn der Haßler-Melodie, von denen in diesem Kapitel einige exemplarisch behandelt werden. Wieder geht es um einen Arienbass, und zwar um denjenigen der Altarie „Erbarme dich, mein Gott, um meiner Zähren Willen“ (Nr. 39). Die entsprechende Basslinie tritt gleich am Beginn des Ritornells auf:

⁵⁸⁰ Freilich kann im Zusammenhang mit der Kadenzbildung auch der Basston der Subdominante (in A-Dur eben das D) auftauchen. In BWV 135/6 jedoch erhält dieser Ton eine hervorgehobene Position, weil er letztendlich als Basston eines Sekundakkordes in eine Fermate führt.

39. Aria

The musical score for the beginning of the Aria 'Erbarme dich, mein Gott' (BWV 244/39) is presented in two systems. The first system includes staves for Violino solo, Violino I*, Violino II*, Viola, Alto, and Continuo. The Continuo part features figured bass notation: *f*, 6, 4, 2, 5, 6, 6, 6, 4, 6^h, 6, 4, 2, 5, 7, 6, 5. The second system continues the instrumental parts, showing the Violino solo with a trill and the strings providing harmonic support.

Abb. 112: Beginn der Arie „Erbarme dich, mein Gott“ BWV 244/39

Zwar fehlt in dieser Basslinie der charakteristische Unterquart-Auftakt, der ja zu den prominenten Erkennungsmerkmalen des Zitats gehört (sie beginnt stattdessen mit einem Auftakt in der Unteroktav); allerdings steuert der Auftakt der Sologeige mit seinem Fis diesen fehlenden Ton von der Oberstimme des Satzes aus bei. Ähnlich wie im Fall von BWV 153/6 geht die Basslinie auch hier über den bloßen Lamentobass-Standard hinaus, und dies sogar nicht nur um einen, sondern um zwei Töne, sodass man insgesamt die ersten sieben Töne der Chormelodie repräsentiert sehen könnte.

Die Chormelodie wäre hier als Arienbass dann in der Tonart der Choralstrophe „Befiehl du deine Wege“ (Nr. 44) repräsentiert (allerdings nicht in deren Tonart D-Dur, sondern in h- Moll), die nicht in direkter Nachbarschaft, immerhin aber in der Nähe der Arie zu finden ist. Die Position in mittelbarer Nähe bedeutet allerdings keine inhaltliche Verbindung: Zwischen der Arie Nr. 39 und der Choralstrophe Nr. 44 steht noch der Judas-Suizid sowie der Beginn des Verhörs

durch Pilatus, zu dem die Choralstrophe inhaltlich gehört⁵⁸¹. Die Arie dagegen schließt den Bericht vom kläglichen Versagen des Petrus (die dreimalige Verleugnung Christi) ab. Eine Verbindung zwischen der *Erbarme dich*-Arie und der Choralstrophe *Befiehl du deine Wege* lässt sich also definitiv nicht konstruieren.

Für eine Plausibilisierung des eventuellen Zitats des Melodie-Incipits im Arienbass auf inhaltlicher Ebene böte sich stattdessen ein Rückbezug an: Die *Erbarme dich*-Arie ist, wie gesagt, eine Reflexion des Versagens von Petrus, der es dreimal nicht geschafft hat, angesichts der unmittelbaren Gefahr, als erklärter Mitstreiter Jesu in eine lebensbedrohliche Lage zu geraten, sich zu seinem Meister zu bekennen. Die Reuetränen („Zähren“) des Petrus werden im Arientext („Herz und Auge weint vor dir“) mit der demütigen Bitte um das Erbarmen des Erlösers trotz der offenbar gewordenen persönlichen Schwäche verknüpft. Der mit diesem Eingeständnis des Versagens verbundene Affekt der Klage ist der Anlass für den Lamentobass im Ritornell der Arie (und, daran anknüpfend, auch beim Einsatz der Gesangsstimme – insgesamt kommt die Basslinie sechsmal vor).

Die Vergegenwärtigung der persönlichen Schwäche lässt sich inhaltlich ohne weiteres in Verbindung bringen mit der Choralstrophe „Ich will hier bei dir stehen“ (Nr. 17), in der das per Kirchenliedtext reflektierende Individuum den Vorsatz verkündet, angesichts der bevorstehenden Passion Christi eben nicht davonzulaufen, sondern den Weg des Heilands in den Tod mutig und aufrecht zu begleiten. Diese Choralstrophe Nr. 17 folgt, wie schon dargestellt, unmittelbar auf die *Prophezeiung* der Petrus-Verleugnung durch Christus, die dann vor der *Erbarme dich*-Arie tatsächlich stattgefunden hat und in der Arie reflektiert wird. Das könnte Grund genug für Bach gewesen sein, den Cantus firmus derjenigen Choralstrophe, die die Standhaftigkeit und letztlich die Bereitschaft zur Kreuzesnachfolge postuliert, später in jener Arie, die im Tonfall der *Klage* das Scheitern beklagt, zum *Lamento*-Bass umzudeuten – im Choral noch eingekleidet in eine warme Durtonalität, in der Arie als instrumentale Basis einer reuevollen Klage in Moll. Zwar kann an dieser Stelle erneut⁵⁸² auf die Koinzidenz der speziellen Gestalt des Choralmelodie-Beginns und des Lamento-Basses als barockem Standard-Modell verwiesen werden – aber diese Koinzidenz kann von Bach durchaus auch bewusst genutzt worden sein.

Einer anderen Fährte folgt in diesem Zusammenhang Hans Darmstadt⁵⁸³: Auch er behandelt ausführlich den Lamentobass der Arie Nr. 39, ohne indes eine Verbindung zur Choralmelodie

⁵⁸¹ Vgl. S. 263.

⁵⁸² Wie schon im Fall des Melodie-Zitats im Eingangsschor von BWV 127.

⁵⁸³ Darmstadt 2015, S. 276-283.

zu knüpfen⁵⁸⁴. Vielmehr verweist Darmstadt auf eine mögliche Verbindung der *Erbarmensbitte* des Arientextes mit dem „Erbarm dich unser (, o Jesu)“ der Cantus-firmus-Stimme des Eingangschors der *Matthäus-Passion*, die ja das bekannte Lamm-Gottes-Lied von Nikolaus Decius vorträgt. In einer Fußnote stellt Darmstadt zwischen der entsprechenden Melodiezeile dieses Liedes und dem Lamentobass der Arie analog zum textlichen Bezug auch eine musikalische Verbindung her⁵⁸⁵:

Cantus firmus im Eingangschor (Ausschnitt):



Lamnteobass der Arie Nr. 39 (transponiert):



Zusammenhang mit dem jeweils vertonten Text und seiner exegetischen Bedeutung, soll erwogen werden, ob Bach in diesen Fällen das Incipit der Haßler-Melodie bewusst gesetzt haben könnte. Beide Incipit-Funde werden, soweit ermittelt werden konnte, einzig bei Konrad Klek im zweiten und dritten Band seines Kantaten-Handbuchs⁵⁸⁶ benannt.

Zunächst sei ein Blick geworfen auf die Altarie „Jesu, lass dich finden“ aus der Kantate *Mein liebster Jesus ist verloren* (BWV 154). Die Kantate wurde für den 1. Sonntag nach Epiphania des Jahre 1724 (9. Januar) komponiert; die Liturgie dieses Sonntags steht im Zeichen der Perikope Lk 2, 41-52:

VND seine Eltern giengen alle jar gen Jerusalem / auff das Osterfest. Vnd da er zwelff jar alt war / giengen sie hin auff gen Jerusalem / nach gewonheit des Festes. Vnd da die tage volendet waren / vnd sie wider zu hause giengen / bleib das kind Jhesus zu Jerusalem / vnd seine Eltern wustens nicht. Sie meineten aber / er were vnter den Geferten / vnd kamen eine tagereise / vnd suchten jn vnter den Gefreundeten vnd Bekandten. Vnd da sie jn nicht funden / giengen sie widerumb gen Jerusalem / vnd suchten jn. Vnd es begab sich nach dreien tagen / funden sie jn im Tempel sitzen / mitten vnter den Lernern / das er jnen zuhörete / vnd sie fragete. Vnd alle die jm zuhöreten / verwunderten sich seines verstands vnd seiner antwort. Vnd da sie jn sahen / entsatzten sie sich.

VND seine Mutter sprach zu jm / Mein son / warumb hastu vns das gethan? Sihe / dein Vater vnd Jch haben dich mit schmerzen gesucht. Vnd er sprach zu jnen / Was ists / das jr mich gesucht habt? Wisset jr nicht / das ich sein mus in dem / das meines Vaters ist? Vnd sie verstunden das wort nicht / das er mit jnen redet. Vnd er gieng mit jnen hin ab / vnd kam gen Nazareth / vnd war jnen vnterthan. Vnd seine Mutter behielt alle diese wort in jrem hertzen. Vnd Jhesus nam zu / an weisheit / alter vnd gnade / bey Gott vnd den Menschen.

In der barocken lutherischen Exegese wird diese Perikope

⁵⁸⁶ Klek 2016, S. 251 und Klek 2017, S. 146.

„allgemein mit mystisch rezipierter Hohelied-Topik als Ambivalenz-Erfahrung ausgelegt: *Mein Jesus* ist Inbegriff des Glaubens als personales Gegenüber, der sich (in Folge menschlicher Sünde) entzieht, aber glaubend auch wieder finden lässt.⁵⁸⁷“

Die betreffenden Auslegungen bleiben also nicht beim berichteten „Ausreißen“⁵⁸⁸ des halbwüchsigen Jesus stehen, sondern nehmen die Abwesenheit Jesu und die verzweifelte Suche nach ihm als biblische Grundlage für eine Verlassenheitserfahrung der Seele, die ihren Jesus durch eigenes Verschulden in der Welt (anscheinend) verloren hat.

Martin Petzoldt zeigt anhand von Johann Olearius’ „Biblischer Erklärung“, wie die Bibelstelle Hld 3,1-4

„JCH sucht des nachts in meinem Bette / den meine Seele liebet / Jch sucht / Aber ich fand jn nicht. Jch wil auffstehen / vnd in der Stad vmbgehen auff den gassen vnd strassen / vnd suchen / den meine Seele liebet / Jch sucht / Aber ich fand jn nicht. Es funden mich die Wechter die in der Stad vmbgehen / Habt jr nicht gesehen den meine Seele liebet? Da ich ein wenig fur vber kam / da fand ich den meine Seele liebet / Jch halt jn / vnd wil jn nicht lassen / Bis ich jn bringe in meiner Mutter haus / in meiner Mutter kamer“,

die im Kern auch dem Text der zu untersuchenden Arie zugrunde liegt, mit dieser Perikope in Verbindung zu bringen ist: „Das Verlieren“, „das ängstliche Suchen“ und „das fröhliche Finden“⁵⁸⁹ sind die drei Phasen, die die gläubige Seele in der Anfechtung und der anschließenden bußfertigen Umkehr durchmacht.

Exakt die von Klek benannte Ambivalenz (Jesus wird als abwesend erlebt, aber die wahrhaft gläubige Seele kann ihn durch den Glauben wiederfinden) bringt die in dieser Arie durch den Alt repräsentierte Stimme des Glaubens auf der Grundlage des Arientextes zum Ausdruck:

Jesu, lass dich finden,
lass doch meine Sünden
keine dicke Wolken sein,
wo du dich zum Schrecken
willst für mich verstecken,
stelle dich bald wieder ein!

⁵⁸⁷ Klek 2016, S. 248.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Petzoldt 2007a, S. 415.

Bachs Musik ist in diesem A-Dur-Satz, in dem zwei Oboi d'amore mit der Altstimme duettieren, vor allem von liebendem Verlangen geprägt. Die Oboen stellen die Motivik wohlklingender Terz- und Sextparallelen vor, in den Unterstimmen erklingt dazu eine ob ihrer rhythmischen Beharrlichkeit über weite Strecken der Arie fast ostinat zu nennende Figur:

Abb. 114: Ritornell der Altarie „Jesu, lass dich finden“ aus BWV 154

Wenn die Oboenstimmen das sehnsüchtige Verlangen nach dem verloren geglaubten Jesus affekthaft versinnbildlichen, dann könnte die redundante Figur der Unterstimmen für den Topos des Suchens, vielleicht des Rufens und Ausschau-Haltens nach Jesus stehen. Im Zusammenspiel mit dem selig wiegenden Zwölfachtel-Takt haftet der musikalischen Darstellung der Situation des Suchens indes über weite Strecken gar nicht Verzweifelteres oder gar Bedrohliches an (lediglich an den beiden Stellen, die die Aussage „wo du dich zum Schrecken / willst für mich verstecken“ mit sich auftürmenden kleinen Sept-Non-Akkorden versinnbildlichen, wird eine gewisse Anspannung spürbar): Der Fokus scheint sich vielmehr vorausschauend auf das „Finden“ bzw. auf die Gewissheit, dass die Suche von Erfolg gekrönt sein wird, zu richten.

Zwei musikalische Aspekte sind allerdings auffällig. Wie im Notenbeispiel zu sehen, spielen sämtliche Streicherstimmen zusammen die „Bass-Stimme“ des Satzes; eine echte Streichbasslage gibt es allerdings nicht, es ist kein Cello besetzt. Das oktavierende Cembalo, dessen Part auch beziffert ist, könnte sogar eine spätere Zutat bei der Neubearbeitung der Arie für Leipzig sein, falls es stimmt, dass es eine Weimarer Vorgänger-Version (mit anderem Text?) gab.⁵⁹⁰ Ungeachtet des Cembalo-Parts trägt die Partitur deutlich Züge der (im Falle der Parodie hier evtl. abgemilderten) Bassettchen-Technik⁵⁹¹, mit der in der barocken Musik, zumal bei Bach, wohl stets ein Ausnahme-Zustand versinnbildlicht werden soll. Ob man im vorliegenden Fall einen Seelen-Zustand der „Unschuld“⁵⁹² und der „Schuldlosigkeit“⁵⁹³ vor dem Hintergrund der bereits wirksamen „Gnaden=Gegenwart“⁵⁹⁴ als Ursache für die besondere musikalische

⁵⁹⁰ Vgl. Dürr 2000, S. 218.

⁵⁹¹ Mehr dazu oben im Kapitel über BWV 135.

⁵⁹² Dürr 2000, S. 219.

⁵⁹³ Klek 2016, S. 251.

⁵⁹⁴ Für diese Deutung spräche der liebliche Grund-Affekt der Musik.

Maßnahme sieht oder eher schlichtweg noch die Erfahrung der scheinbaren *Abwesenheit* Christi⁵⁹⁵ als Folge der Sünden und ihrer „gottverdunkelnden Wirkung“⁵⁹⁶, sei dahingestellt. Schlüssiger erscheint die letztere Deutung, die die Komplexität der Befindlichkeit des Subjekts zwischen liebeserfülltem Sehnen nach Christus (Oboi *d'amore*), unruhigem Suchen (rastlose, quasi ostinate Motivik der Unterstimmen) und beunruhigender Wahrnehmung der Verlassenheit (beschnittene Basslage) in ihrer differenzierten Abstufung umfassender trifft.

Hinzu kommt nämlich ein weiteres musikalisches Element, das – sofern es absichtlich gesetzt ist – den Topos der Sündenverfallenheit des glaubenden Subjekts repräsentieren könnte: Viermal (jeweils am Ende des einleitenden und des abschließenden instrumentalen Ritornells sowie in zwei Binnen-Kadenzen) konzentrieren sich die Unterstimmen-Instrumente auf eine Motivik, die im Kern auf absteigend gruppierten Achtel-Repetitionen beruht:



Abb. 115: Kadenznahe Basslinie in der Altarie „Jesu, lass dich finden“

Die Motivik hat in der im Zusammenhang mit dem Eingangsschor von BWV 127 beschriebenen Weise⁵⁹⁷ – impulshafte Auftaktbewegung, dann Abstieg zur Subdominante – allgemein Kadenz-einleitende Funktion, aber sie kann gleichzeitig auch als zunächst nach Dur gewendetes (in T. 22 bis 24 kommt es dann auch in fis-Moll vor) Incipit der Haßler-Melodie gehört und gelesen werden. Klek verweist auf die musikalische Verwandtschaft mit der ebenfalls auf Zwölfachtel-Basis in Achtel-Dreiergruppen gegliederte Bassstimme der „Erbarne dich“-Arie der *Matthäus-Passion*, die in etwa denselben Melodieverlauf erkennen lässt. Für das vorliegende Beispiel assoziiert Klek als textlichen Bezugspunkt die Bußpsalm-Paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* bzw. konkreter deren zweite Strophe „Heil du mich, lieber Herre“ und kommentiert: „Solches ‚Heil‘ in intimer Liebesgemeinschaft mit Jesus verströmt diese Musik“⁵⁹⁸.

Vielleicht sollte man sich hinsichtlich des mutmaßlich mitzuhörenden Textes nicht so sehr festlegen. Aber keineswegs abwegig ist der Gedanke, Bach könnte die oben skizzierte Komplexität der Lage des gläubigen Subjekts – letztendlich vor dem Hintergrund des *simul justus et peccator*-Zustands (schon erlöst sein und doch im zeitlichen Dasein noch sündigen zu müssen)⁵⁹⁹ –

⁵⁹⁵ Abwesenheit Christi, Abwesenheit der Basslage: Das wäre eine ganz unmittelbar sinnfällige musikalische Figur.

⁵⁹⁶ Petzoldt 2007, S. 415.

⁵⁹⁷ Vgl. S. 208f.

⁵⁹⁸ Klek 2016, S. 251.

⁵⁹⁹ Vgl. Luthers Römerbrief-Vorlesung, WA 56,269,21-24.

zusätzlich durch das Choralincipit-Zitat als bedeutungstragendes musikalisches Sinnbild für die in Psalm 6 thematisierte allgegenwärtig lauende Versuchung (sich verlassen zu fühlen, zu zweifeln, sich zu ängstigen, sich zu sorgen) unterstrichen haben.

14.3 Das Incipit der Haßler-Melodie im Eingangssatz einer weiteren Kantate zum 1. Sonntag nach Epiphania?

Gäbe es die Auffälligkeit eines eventuellen Zitats der Haßler-Melodie nur in einer einzigen der Kantaten zum 1. Sonntag nach Epiphania, dann würden die Zweifel an seiner Absichtlichkeit überwiegen. Indes findet sich in der Eingangsarie von *Liebster Jesu, mein Verlangen* (BWV 32), erstmals aufgeführt zwei Jahre später als BWV 154 am 13. Januar 1726, etwas Ähnliches. Hier ist das mutmaßliche Choralzitat im Instrumentalbass eingebettet in eine Rhythmik, die an die entsprechenden Stellen im Eingangschor von BWV 127 erinnert:

1. Aria
Adagio

Oboe

Violino I
piano e spiccato

Violino II
piano e spiccato sempre

Viola
piano e spiccato sempre

Soprano

Continuo
Organo
Org.

3

tr

tr

tr

Abb. 116: Beginn der Eingangsarie „Liebster Jesu, mein Verlangen“ aus BWV 32

In BWV 32 steht der Affekt des sehnächtigen, bängen Suchens, musikalisiert in einer Arie für Sopran, Oboe und Streicher, schon am Beginn der Kantate. Auch hier ist wieder eine Oboe im Spiel, die den Gesang der liebenden Seele (repräsentiert durch die in T. 9 einsetzende Sopranstimme) schon im Ritornell instrumental vorformuliert. Dazu Konrad Klek:

„Auch wenn hier de facto noch kein Dialog stattfindet, eröffnet Bach im Dialogisieren von Singstimme und Instrument bereits den Dialoghorizont. Die partiellen Konsonanzen sind satztechnisch unschön [hier ist auf Beinahe-Unisoni wie in T. 6/7 angespielt,

Anm. M.W.], inhaltlich aber stimmig als Symbol der erstrebten ‚unio mystica‘ der Seele mit Jesus“⁶⁰⁰,

Die auftaktige Motivik der Bassstimme (sie korrespondiert mit dem suchenden Gestus der Textworte „Wo, wo“) erinnert an entsprechende Passagen im Eingangschor von BWV 127, die stets dem Zitat der Incipits von *Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott* vorausgingen. Auch dort erklang dann das Haßler-Incipient in dieser auftaktigen Rhythmik:



Abb. 117: Choralzitate in der Bassstimme des Eingangschores von BWV 127

In der vorliegenden Arie hingegen verflüssigt sich die auftaktige Motivik zunächst zu einer fließenden Achtelbewegung, die dann mutmaßlich in das Zitat der ersten sechs Töne der Haßler-Melodie mündet:



Abb. 118: Bassstimme der Eingangsarie aus BWV 32 mit mutmaßlichem Choralzitat

Auch in der Eingangsarie von BWV 32 – wie in BWV 127 und in BWV 154 – leitet diese Figur jeweils die Kadenz ein. Besonders im vorliegenden Fall ist, dass über dem Tiefton des mutmaßlichen Choralzitats erreichte Harmonie jeweils nicht einfach die Subdominante, sondern ein diese Stufe vertretender neapolitanischer hochexpressiver Sextakkord ist (s. o. T. 7). Insgesamt fünfmal kommt diese spezielle Kadenzbildung in der Arie vor. Beim ersten, zweiten (T. 22/23) und fünften (T. 48/49) Mal verzögert eine Überbindung der ersten Violine noch das Eintreten des Neapolitaners effektiv um den Zeitwert einer Achtelnote. Beim vierten Mal

⁶⁰⁰ Klek 2017, S. 146.

(T. 43-45, es handelt sich um den Schluss der Gesangspartie) schiebt Bach quasi einen Takt (T. 44) ein, der ein langes Melisma des Soprans auf der Hauptsilbe des Wortes „umfangen“ ermöglicht, dabei aber gleichzeitig das Zitat des Choralincipits durch einen lange liegenden Basston dehnt und somit verschleiert:

The image shows a musical score for BWV 32, measures 42-45. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line (Soprano) and a basso continuo line. The vocal line has a long melisma on the word 'umfangen' in measure 44. The basso continuo line has a long, low note in measure 44, which is a reference to the beginning of the chorale. The lyrics are: 'e mich, laß dich höchst ver-gnügt um-fan-gen, höchst ver-gnügt um-fan-'.

Abb. 119: Melisma auf „umfangen“ in der Eingangsarie von BWV 32

Ähnlich wie im Eingangschor von BWV 127 verursacht das mutmaßliche Choralincipit, das mit seinem Zielton die Subdominante ansteuert, auch hier in allen Fällen eine ausdrucksstarke harmonische Bündelung bzw. einen harmonischen Stau.

Sollte es sich (auch) hier um ein absichtliches Zitat der Haßler-Melodie handeln, dann wäre der im Text vorkommende Begriff „Verlangen“ ein Schlüsselbegriff, der eine Brücke baut zwischen der Hohelied-Thematik, die die zeitgenössische Exegese der Perikope des Tages ins Spiel bringt⁶⁰¹, und der ersten Textzeile von *Herzlich tut mich verlangen*, die in diesem Fall Anlass

⁶⁰¹ Vgl. oben S. 273f.

für das Melodiezitat sein könnte⁶⁰². Freilich wäre aber auch hier wieder (wie schon in BWV 154) die Bußpsalm-Paraphrase *Ach Herr, mich armen Sünder* ein möglicher Bezugstext, denn die Angst, Jesus könne der Seele in ihrer sündenbedingten Isolation verloren gehen, steht ja auch hier wieder im Hintergrund des differenziert expressiven Szenarios, das die Musik der Eingangsarie evoziert.

14.4 Im Graubereich der Plausibilität und außerhalb derselben: Zwei letzte Funde

Markante Bassverläufe an Schlüsselstellen des Satzes, die den Beginn der Haßler-Melodie sinnstiftend meinen *könnten*, die aber auch ohnedies rein musikalisch nicht untypisch sind und melodisch-harmonisch Wirksamkeit entfalten: Zwei weitere Beispiele seien noch betrachtet, die deutlich machen, dass man sich beim Abwägen der Relevanz der Vermutung, Bach könnte an solchen Stellen absichtlich den Choralbeginn zitiert haben, im fließenden Übergangsbereich zwischen sinntragender und diesbezüglich amorpher Motivik zu orientieren hat.

Das erste Beispiel betrifft die Kantate *Nach dir, Herr, verlanget mich* (BWV 150), die nicht als Autograph, sondern nur in einer nach dem originalen Stimmensatz von dem Thomasschüler Christian Friedrich Penzel angefertigten Partitur überliefert ist. Das Werk hat sich deshalb „viel Kritik und Echtheitszweifel gefallen lassen müssen“⁶⁰³, erfuhr allerdings eine Aufwertung dadurch, dass Hans-Joachim Schulze im Jahre 2010 Akrostichen in den Texten dreier der Sätze nachweisen konnte⁶⁰⁴. Diese ergeben den Namen „Doktor Conrad Meckbach“ und ordnen das Stück nun eindeutig in die Mühlhausener Zeit Bachs (1707 bis 1708) ein, denn dort war Conrad Meckbach seinerzeit Ratsherr, Bürgermeister und Vorsitzender des Ausschusses anlässlich Bachs Probespiel an Ostern 1707⁶⁰⁵.

Der Text des insgesamt aus sieben Sätzen bestehenden Werkes, dessen genaue Bestimmung über die nun sichergestellte Dedikation an Conrad Meckbach weiter ungewiss bleibt, entstammt zur Hälfte dem Psalm 25:

„NACH dir HERR verlanget mich. Mein Gott ich hoffe auff dich / Las mich nicht zuschanden werden / Das sich meine Feinde nicht frewen vber mich“ etc.

⁶⁰² Vgl. dazu auch Klek 2017, S. 146.

⁶⁰³ Dürr 2000, S. 852.

⁶⁰⁴ Schulze 2010, S. 69-74.

⁶⁰⁵ Vgl. Klek 2017, S. 389.

Zwischen die drei Psalmwort-tragenden Sätze 2, 4 und 6 und an den Schluss der Kantate setzte der unbekannte Librettist drei weitere frei gedichtete Vokalsätze (3, 5, und 7), die die Psalmverse kommentieren und außerdem je eines der drei Akrostichen aufweisen. Der erste Satz ist eine instrumentale *Sinfonia*.

Konrad Klek hat sowohl in dieser *Sinfonia* als auch im ersten Chorsatz jeweils an einer Stelle das Incipit der Haßler-Melodie entdeckt. Er beschreibt den von absteigenden chromatischen Gängen im Chorpart („Nach dir, Herr, verlangst mich“ bzw. „dass sich meine Feinde nicht freuen über mich“) gekennzeichneten zweiten Satz:

„Die Singstimmen setzen in dichter Engführung mit dieser *nach dir*-Oktave zum ‚harten Gang‘ ein, drei Einsatzfolgen sind jeweils angrenzt durch ein instrumentales Zwischenspiel, beim dritten Mal bleiben die Violinen dabei, die Kadenz bringt im Continuo (wie in der *Sinfonia* am Ende) einen Achtelgang, der identisch ist mit dem Melodieanfang ‚Herzlich tut mich verlangen‘ – sehnliches, schmerz erfülltes *Verlangen* als Leitkategorie.⁶⁰⁶“

Zunächst sei ein Blick auf die *Sinfonia* geworfen, die die Motivik und den Affekt des anschließenden Chorsatzes vorbereitet und vorwegnimmt:

⁶⁰⁶ Klek 2017, S. 389f.

I. Sinfonia
Adagio

Violino I

Violino II

Fagotto
Continuo (bez.)
Fg.

Abb. 120: *Sinfonia* der Kantate „Nach dir, Herr, verlanget mich“ (BWV 150)

Den Ort „in der *Sinfonia* am Ende⁶⁰⁷“, wo Konrad Klek das Zitat der Haßler-Melodie vermutet, erkennt man am einfachsten, wenn man sich die Bassstimme in den Takten 16 und 17 ansieht: Von Cis aus steigt dort die Linie zunächst eine Quart nach oben, um dann in Sekundschritten abwärts bis zum H zu fallen; das ist, auch was die Struktur der kleinen und großen Sekunden angeht, genau der Beginn des Incipits.

⁶⁰⁷ Ebd., S. 390.

Sucht man nun im Umkreis des mutmaßlichen Zitats weiter, dann fällt zunächst auf, dass die Bassstimme unmittelbar vor der beschriebenen Stelle schon einmal – einen Ton höher – zu einer ähnlichen Motivik ansetzt, dort aber mit dem vierten Ton E endet. Sodann offenbart der Blick nach oben in die beiden Violinstimmen, dass die zweite Violine diesen ersten Ansatz des Basses, die erste Violine kurz darauf seinen zweiten (vollständigen) Ansatz imitiert. Beide Violinstimmen bringen das Motiv „komplett“ bis zum sechsten Ton, die zweite Violine freilich einen Ton „zu hoch“ und dadurch mit veränderter Struktur der großen und kleinen Sekunden. Wie kommt es am Ende des Satzes zu dieser Motivbildung? Ein Blick ins vorletzte System zeigt, dass es auch dort (Bassstimme in T. 10 bis 11, erste Violine in T. 12) schon ähnliche Wendungen gibt; der initiale Baustein der ansteigenden Quart begegnet zudem in T. 14 und 15 in der zweiten Violine. Der auftaktige Quartanstieg findet sich zudem weiter vorn schon in der zweiten (Takte 2, 4, 6 und 9) sowie in der ersten Violine (Takte 5, 6 und 8). Und das Element der absteigenden Stufenmelodik – der zweite Baustein des Choralincipits – ist omnipräsent in allen Stimmen; man findet ihn sogar verschränkt mit dem Motiv des Quartanstiegs, etwa in den Takten 5 bis 7 in der ersten Violine. Lässt man die beiden Unterquart- Auftakte in T. 5 und 6 weg, dann bildet diese Stimme wiederum eine stufenmelodische Abwärtsbewegung in großen und kleinen Sekunden.

Die Motivik, die sich am Ende zu einem mutmaßlichen Choral-Zitat verdichtet, ist also in dem ganzen kurzen Satz zunächst bausteinhaft, dann um die fragliche Bassstelle herum auch als Ganzes präsent. Da es sich um einen rein instrumentalen Satz handelt, fehlt, trotz der stark affekthaften Motivik, ein textlicher Anknüpfungspunkt, wie ihn Dürr in seiner Studie über die frühen Kantaten Bachs zur *conditio sine qua non* gemacht hatte⁶⁰⁸. Im anschließenden Chorsatz allerdings lautet der erste Textabschnitt dann „Nach dir, Herr, verlangst mich“ – hier gibt es einen Anknüpfungspunkt, nämlich das Wort „Verlangen“. Der hier zitierte Ps 25,1 konnte schon bei der Untersuchung des Liedtextes *Herzlich tut mich verlangen* von Christoph Knoll als eine der biblischen Inspirationsquellen für die erste Zeile der ersten Strophe seiner Lieddichtung angeführt werden⁶⁰⁹. Und nun findet sich ebendieses Wort wieder im Text des Chorsatzes, in welchem Klek ebenfalls ein Zitat des Choral-Incipits ausmacht:

⁶⁰⁸ Vgl. S. 55f.

⁶⁰⁹ Vgl. S. 45.

lan - get mich, ver-lan - get mich, nach dir,
Herr, ver-lan - get mich, ver-lan - get mich, nach dir, Herr, ver -
nach dir, Herr, dir, Herr, ver-lan - get mich,
lan - get mich, ver-lan - get mich,

16
Herr, dir, Herr, ver - lan - - get mich, ver-lan - get mich. Mein Gott,
lan - get mich, ver - lan - - get mich, ver-lan - get mich. Mein Gott,
nach dir, Herr, dir, Herr, ver-lan - get mich. Mein Gott,
nach dir, Herr, ver-lan - get mich, ver-lan - - - get mich. Mein Gott,

*Abb. 121: Kantate BWV 150, Ausschnitt aus dem zweiten Satz mit mutmaßlichem Zitat des Choral-
Incipits*

Es geht um die Takte 18 und 19, die auf dem Höhepunkt der Durchführung des ersten Textabschnitts stehen. Sänger und Instrumente musizieren und kadenzieren hier erstmals gemeinsam, und der Abschnitt mündet in eine Fermate, auf die dann ein neuer, zum vorausgegangenen kontrastierender Abschnitt folgt.

Das mutmaßliche Zitat des Choral-Incipits findet sich in der Bassstimme – zunächst in T. 18, wo es auch vom Chorbass gesungen und zudem durch eine vehement affekthafte Sechzehntelbewegung (im Fagott sogar durch zwei Zweiunddreißigstel aufgefüllt) hervorgehoben wird, die sonst nirgends vorkommt. Die instrumentale Bassstimme wiederholt das Motiv dann direkt im

Anschluss. Hier ergibt sich nun durch einen Begriff aus dem Wortfeld „Verlangen“ der Bezug zum Incipit des Knollschen Liedes.

Mit Blick auf BWV 150 darf man bezüglich der Relevanz des Motiv-Fundes getrost ein wenig unschlüssig bleiben. Ein letzter Fall soll nun noch die tatsächliche Unwahrscheinlichkeit mancher „Funde“ von Choralzitate exemplarisch vor Augen führen.

Friedrich Smend verfasste in den Jahren 1947 und 1948 insgesamt sechs Hefte mit Erläuterungen zu einer Reihe von Bach-Kantaten⁶¹⁰, die in jenen Jahren in der Matthäuskirche in Berlin-Steglitz liturgisch aufgeführt wurden. Unter den besprochenen Werken ist auch das *Weihnachts-Oratorium*, das auch in dieser Studie noch Gegenstand der Untersuchung sein wird, weil Bach in der ersten und der letzten der sechs Kantaten, aus denen sich dieses Oratorium zusammensetzt, die Haßler-Melodie mit Textstrophen aus zwei verschiedenen Liedern verwendet hat. Dieser Umstand wurde – vor allem mit Blick auf die erste Kantate – seit dem 19. Jahrhundert dahingehend gedeutet, dass Bach durch das Verwenden dieser Melodie, die man im 19. Jahrhundert vor allem mit Paul Gerhardts Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* assoziierte, schon im Bericht der Weihnachtsgeschichte gewissermaßen „auf die Passion vorausweisen“ wollte⁶¹¹. Offenbar inspiriert durch dieses exegetische Konstrukt hielt Smend, selbst evangelischer Theologe, wohl verstärkt Ausschau auch nach ggf. versteckten entsprechenden Zitaten der Haßler-Melodie in den anderen Kantaten des *Weihnachts-Oratoriums*. Im Chorsatz *Lasset uns nun gehen gen Bethlehem* in der dritten Kantate, der das Eilen der von den Engeln auf das Geburtsgeschehen aufmerksam gemachten Hirten zur Krippe zum Inhalt hat, glaubte er fündig geworden zu sein: „Im Ganzen und in den Einzelheiten ist die Vertonung des biblischen Wortes symbolisch zu verstehen“, formuliert Smend und führt dann über die betreffende Stelle aus:

„Als Einzelbeispiel nenne ich den Chor der Hirten aus dem 3. Teil ‚Lasset uns nun gehen gen Bethlehem‘. In ihnen antworten die Stimmen einander in der Gegenbewegung; diese Umkehrungsform aber ist Sinnbild einer wahren Umkehr, der Buße, ohne die es keinen Weg zu Christus gibt. Hören wir ferner in den Schlußtakten desselben Chores vom Orgelbaß die Tonfolge



⁶¹⁰ Smend 1966.

⁶¹¹ Ausführliches dazu im Kapitel über das *Weihnachts-Oratorium*.

so kann man darin die Weise des Passionsliedes ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ erkennen: der Weg nach Bethlehem – das will Bach sagen – ist der Weg nach Golgatha; die Krippe steht, gerade wenn sie in der Kirche als Gegenwart erlebt wird, unmittelbar unter dem Kreuz.⁶¹²“

Selbst wenn die angekreuzte Basstonfolge irgendetwas mit der Haßler-Melodie zu tun haben sollte, so ist doch vor allem der von Smend hergestellte Zusammenhang vor dem Hintergrund einer „Krippe und Kreuz“-Exegese mit einem großen Fragezeichen zu versehen. Smends Deutung mag aber hier zunächst noch thesenhaft stehenbleiben – die gründlichere Inaugenscheinnahme des *Weihnachts-Oratoriums* im Lichte der darin vorkommenden Choralstrophen auf Basis der Haßler-Melodie wird diese Fragestellung vertiefen.

⁶¹² Smend 1966 V, 36f.

15 *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* BWV 159 – Liedstrophe und arioser Gesang im Dialog

15.1 *Die Kantate BWV 159 als Bestandteil des mutmaßlichen Picander-Jahrgangs*

Die letzte überlieferte Kantate, in der Johann Sebastian Bach die Haßlersche Melodie zur Gänze verarbeitet hat, ist *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* (BWV 159). Sie ist nur in einer Partitur-Abschrift von Christian Friedrich Penzel (ein Thomas-Schüler, später Kantor in Merseburg) überliefert, weder Autograph noch Stimmen sind erhalten. Der Text stammt von Picander, er ist seinem Kantatenjahrgang für das Kirchenjahr 1728/29 entnommen und gehört zum Sonntag *Estomihi*. Somit steht der liturgische Anlass fest, das Jahr ihrer Uraufführung lässt sich jedoch nicht mit letzter Sicherheit belegen. Alfred Dürr meint, es liege nahe, „sie in zeitliche(r) Nähe der Veröffentlichung der Dichtung⁶¹³, vielleicht auf den 27. Februar 1729, anzusetzen“⁶¹⁴. Dies halten auch andere Autoren für wahrscheinlich⁶¹⁵.

Mit einer mutmaßlichen Entstehungszeit Anfang 1729 würde die Kantate 159 zu jenem ebenfalls nicht mit Sicherheit nachweisbaren „Picander-Jahrgang“ gehören, der Bachs vierter Leipziger Kantatenjahrgang gewesen sein könnte. Wichtiges Indiz für die Existenz eines solchen vierten (sowie eines fünften) Kantatenjahrgangs ist bekanntermaßen der Nekrolog, in dem zu Beginn der Auflistung ungedruckter Werke „Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken, auf alle Sonn- und Festtage“ aufgelistet sind⁶¹⁶.

Dass dieser vierte Jahrgang ein „Picander-Jahrgang“ wäre, ergäbe sich einerseits aus Picanders eigener Anmerkung im Vorwort der Libretti-Sammlung, er habe „solches Vorhaben“ – die Vervielfältigung der Textbücher nämlich –

„desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters, Bachs, dürfte ersetzt, und diese Lieder in den Haupt-Kirchen des andächtigen Leipzigs angestimmt werden.“⁶¹⁷

⁶¹³ Sie ist ebenfalls nicht im Originaldruck erhalten, fand aber Eingang in Picanders *Ernst=Schertzhafte und Satyrische Gedichte*, Bd. 3, Leipzig 1732.

⁶¹⁴ Dürr 2000, S. 289f.

⁶¹⁵ Vgl. Schulze 2006, S. 162 und Petzoldt 2007a, S. 630.

⁶¹⁶ Bach-Dokumente III, S. 86.

⁶¹⁷ Zitiert nach Spitta 1880/2, S. 174f. Der originale Druck des Kantaten-Jahrgangs 1728-29 ist, wie gesagt, verloren, aber Spitta hat das Buch in Dresden offenbar vor der Vernichtung im Zweiten Weltkrieg in der Hand gehabt und die entsprechende Passage daraus abgeschrieben.

Überliefert sind aus diesem mutmaßlichen vierten Kantatenjahrgang nur neun Kantaten, zu denen auch BWV 159 *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* gehört⁶¹⁸.

15.2 Die inhaltliche Verortung der Kantate im Beziehungsnetz zwischen der Estomihi-Perikope und der Passion

Auf die besondere Position des Sonntags *Estomihi* (im Jahre 1729 der 27. Februar), für den BWV 159 komponiert ist, wurde im Kapitel über BWV 127 hingewiesen⁶¹⁹. Die unmittelbar anschließende Fastenzeit (vom Sonntag *Invokavit* bis zum Sonntag *Palmarum*) war in Leipzig *tempus clausum*, und damit rückt die Kantate BWV 159 (wie auch Bachs andere Estomihi-Kantaten aus den Vorjahren: BWV 22, BWV 23 und BWV 127) hinsichtlich ihres Entstehungsprozesses in die Nähe des Karfreitags mit seiner alljährlichen Passionsaufführung im nachmittäglichen Vespersgottesdienst, für deren Vorbereitung Bach sicherlich die Figuralmusik-freien Wochen der Fastenzeit nutzte.

Lange Zeit wurde die Uraufführung der *Matthäus-Passion* auf den Karfreitag des Jahres 1729 datiert, weshalb einige Autoren eine direkte Verbindung der Konzeption beider Werke annahmen⁶²⁰. Heute geht man davon aus, dass die *Matthäus-Passion* bereits im Jahre 1727 erstmals erklang⁶²¹, was aber die Nähe der Kantate zu dieser Passionsmusik nicht grundsätzlich aufhebt: Gewiss war die *Matthäus-Passion*, ähnlich wie auch die *Johannes-Passion*, „work in progress“ und lag vor ihren Wiederaufführungen – und eine solche gab es mit Sicherheit am Karfreitag 1729 – zwecks Revision und ggf. Überarbeitung stets schon frühzeitig wieder auf Bachs Schreibtisch.

Für die postulierte Nähe der Kantate BWV 159 zur *Matthäus-Passion* gibt es aber noch weitere und noch gewichtigere Gründe als die oben angeführten. Die Texte beider Werke lieferte derselbe Librettist (Picander), und in der Kantate BWV 159 findet sich außerdem eine Liedstrophe

⁶¹⁸ Vgl. Zur Frage des Picander-Jahrgangs Klaus Häfner, Der Picander-Jahrgang in: BJ 61/1975, S. 70-113; William H. Scheide, Bach und der Picander-Jahrgang – Eine Erwiderung, in: BJ 65/1979, S. 47-51; Klaus Häfner, Picander, der Textdichter von Bachs viertem Kantatenjahrgang. Ein neuer Hinweis, in: Mf 35/1982, S. 156-162; Klaus Hofmann, Anmerkungen zum Problem „Picander-Jahrgang“, in: Reinmar Emans, Sven Hiemke und Klaus Hofmann (Hg.), Das Bach-Handbuch, Bd. 1, Bachs Kantaten, Teilband 2, Laaber 2012, S. 181-201.

⁶¹⁹ Vgl. S.201.

⁶²⁰ Vgl. z. B. Elmar Seidel, Hans Leo Haßlers „mein gmüth ist mir verwirret“ und Paul Gerhardt's „O Haupt voll Blut und Wunden“ in Bachs Werk, in: AfMw 58 (2001), S. 61-89 (hier: S. 77).

⁶²¹ Den „Startschuss“ für die Diskussion um eine frühere Datierung gab Joshua Rifkin (vgl. Rifkin 1975, S. 360-387). Heute gilt die von Carl Friedrich Zelter angenommene Datierung auf 1729 als „außerordentlich unwahrscheinlich“ (vgl. Küster 1999, S. 452 f.). Das Jahr 1728 entfällt als Uraufführungsjahr, weil Picander in der Druckausgabe seines Librettos die Thomaskirche als Aufführungsort nennt; da diese jedoch im jährlichen Wechsel mit St. Nikolai Aufführungsort der Passion war, rückt der Karfreitag 1727 als wahrscheinlichster Tag der Uraufführung ins Zentrum.

von Paul Gerhardt. Es ist die sechste Strophe des Liedes *O Haupt voll Blut und Wunden*, das erstmals in Bachs Schaffen in der *Matthäus-Passion* mit insgesamt fünf Strophen⁶²² vertreten ist, dann erst wieder in BWV 159 auftaucht und danach von ihm soweit bekannt gar nicht mehr verwendet wurde.

Das stärkste innere Band zwischen den beiden Werken ist jedoch ein inhaltliches: Die Perikope des Sonntags Estomihi, dessen Auslegung das Kantatenlibretto in seiner Aussage zu folgen hatte, ist Lk 18,31-43:

„ER nam aber zu sich die Zwelffe / vnd sprach zu jnen / Sehet / wir gehen hinauff gen Jerusalem / vnd es wird alles volendet / das geschrieben ist durch die Propheten / von des menschen Son. Denn er wird vberantwortet werden den Heiden / vnd er wird verspottet vnd geschmehet vnd verspeiet werden / vnd sie werden jn geisseln vnd tödten / Vnd am dritten tage wird er wider aufferstehen. Sie aber vernamen der keines / Vnd die Rede war jnen verborgen / Vnd wusten nicht / was das gesagt war.

ES geschach aber / da er nahe zu Jericho kam / sass ein Blinder am wege / vnd bittet. Da er aber höret das Volck / das durch hin gieng / forschet er was das were? Da verkündigten sie jm / Jhesus von Nazareth gienge fur vber. Vnd er rief / vnd sprach / Jhesu du Son Daud / Erbarme dich mein.

Die aber forne an giengen / bedraweten jn / er solt schweigen. Er aber schrey viel mehr / Du Son Daud / erbarme dich mein. Jhesus aber stund stille / vnd hies jn zu sich füren. Da sie jn aber nahe bey jn brachten / fraget er jn vnd sprach / Was wiltu / das ich dir thun sol? Er sprach / HErr / das ich sehen müge. Vnd Jhesus sprach zu jm / Sey sehend / Dein glaube hat dir geholfen / Vnd also bald ward er sehend / vnd folget jm nach vnd preiset Gott. Vnd alles Volck / das solchs sahe / lobet Gott.“

Die Perikope enthält gleich zu Beginn eine Vorhersage der Passion durch Christus selbst; ebendieser Passage entstammt auch der dem Lukasevangelium wörtlich entnommene Textteil im Libretto von BWV 159 (erster Satz):

„Die dritte Leidensankündigung in Lukas 18, 31-33 weist stichwortartig auf die Stationen des Geschehens am Karfreitag voraus, und entsprechend enthalten die Predigten an diesem Sonntag eine Kurzauslegung des Passionsgeschichte, die in den folgenden

⁶²² Zumindest in der mutmaßlichen 1736er-Fassung, deren Partiturautograph erhalten ist; in der Frühfassung könnten es ggf. nur vier Strophen gewesen sein.

Wochen dann in Passionspredigten und -andachten einzeln durchgegangen, betrachtet und appliziert wurde. Der Text von Kantate 159 zieht in besonderer Dichte die *summa* einer Passionsbetrachtung. So steht Bach in der Predigttradition seiner Zeit, wenn er seine Estomihi-Kantaten musikalisch mit seinen Passionsmusiken verknüpft.⁶²³

Lothar und Renate Steiger haben den vier *Estomihi*-Kantaten Bachs ein ganzes Buch gewidmet und zeigen dort unter Heranziehung zahlreicher Predigt- und Erbauungsbuch-Dokumente der Zeit ausführlich und detailreich, wie Bach auf Basis der Texte des jeweiligen Librettisten nacheinander vier unterschiedliche Aspekte der *Estomihi*-Perikope, die auch in zeitgenössischen Predigten herausgearbeitet zu werden pflegten, in den Fokus stellte. Diese komplexe Gesamthematik kann an dieser Stelle nicht detailliert ausgebreitet werden, aber es soll zumindest in Stichpunkten ein Überblick über den Bedeutungshorizont der in Gottesdienstmusiken gefassten Exegese der Perikope gegeben werden, damit der *Skopus* – und mit ihm die exegetisch-pastorale Zielrichtung – der Kantate BWV 159 präzise erfasst werden kann.

In der Kantate *Jesus nahm zu sich die Zwölfe* (BWV 22, in Leipzig nachweislich an *Estomihi* 1723 und 1724 aufgeführt⁶²⁴), ist Ausgangspunkt des Gedanken- und Argumentationsganges, den das Libretto durchmisst, das Unverständnis der Jünger, die Jesu Leidensankündigung nicht begreifen:

„Sie aber vernamen der keines / Vnd die Rede war jnen verborgen / Vnd wusten nicht / was das gesagt war (Lk 18,34).“

Daran anknüpfend gibt die Kantate BWV 22 „Verstehenshilfe“⁶²⁵ im Lichte der Kreuzesnachfolge-Thematik: „Wer hier verstehen will, der muß mitgehen“⁶²⁶.

Die Kantate *Du wahrer Gott und Davids Sohn* (BWV 23, in Leipzig nachweislich an *Estomihi* 1723 und danach erneut zwischen 1728 und 1731 aufgeführt⁶²⁷) stellt das Heilungswunder der Perikope ins Zentrum:

⁶²³ Steiger 1992, S. 136.

⁶²⁴ Dürr 2000, S. 283.

⁶²⁵ Steiger 1992, S. 26.

⁶²⁶ Ebd., S. 37.

⁶²⁷ Dürr 2000, S. 280.

„Das Thema ist: Der ins Leiden gehende Herr nimmt sich der Leidenden an. Der Leidensweg Jesu ist wirklich ein Heilsweg, nicht nur der seelischen, sondern auch der körperlichen Leiden.“⁶²⁸

Lothar und Renate Steiger fassen diesen Aspekt in den Begriff „Leibeshilfe“⁶²⁹.

Die Kantate *Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott* (BWV 127, in Leipzig an Estomihi 1725 aufgeführt; sie wurde weiter oben schon wegen des instrumentalen Zitats des Incipits der Haßler-Melodie untersucht) wird in ihrer Aussage von Lothar und Renate Steiger unter dem Begriff „Sterbehilfe“⁶³⁰ subsummiert. Sie behandelt die Verbindung zwischen dem Tod Christi und dem individuellen Tod jedes Gläubigen:

„Das bittre Leiden und die Todesangst Jesu müssen auf mein eigenes Sterben angewandt werden“⁶³¹.

Von da aus werden „Jesu Beistand im ersten und im zweiten Tod“ sowie das „Bestehen im Gericht“⁶³² in den Blick genommen.

Und in der Kantate *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* schließlich

„ist (...) das Thema, daß der Nachfolgende Gottes Sohn auf seinem Weg begleiten und Verständnis zeigen möge“⁶³³.

„Jesu Weg und der Weg des Menschen wird vom Geist rekapituliert“⁶³⁴, es handelt sich in der Interpretation des Ehepaars Steiger um eine „Anamnese des Heilsweges“⁶³⁵:

„Von der Lebendigkeit des Geistes, des Gedächtnisses, im Verhältnis der Seele zu ihrem Geliebten“⁶³⁶

⁶²⁸ Steiger 1992, S. 55.

⁶²⁹ Ebd.

⁶³⁰ Steiger 1992, S. 77.

⁶³¹ Ebd.

⁶³² Ebd., S. 168.

⁶³³ Ebd., S. 123.

⁶³⁴ Ebd., S. 168.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Ebd.

ist hier die Rede – eine Formulierung, mit der Lothar und Renate Steiger auf die Brautmystik-Inspiriertheit und damit auf die Hohelied-Nähe des Librettos verweisen. Selbst wenn man Zweifel daran anmelden wollte, dass Bach und seine unterschiedlichen Librettisten in Zusammenarbeit mit den zuständigen Geistlichen über einen Zeitraum von mehr als einem halben Jahrzehnt hinweg die unterschiedlichen exegetischen Perspektiven der immer gleichen Perikope bewusst und planmäßig so konsequent ausgeleuchtet haben könnten, muss man angesichts des reichhaltigen Materials, das Lothar und Renate Steiger zusammengetragen haben, doch staunen über das dichte Netzwerk vielfältiger Bezüge, das sich auf Basis der Lukas-Perikope als Ausgangspunkt nachweisen lässt.

15.3 Die Dialogstruktur der ersten beiden Sätze von BWV 159 und ihre Beziehung zur „Matthäus-Passion“

Als nächstes sei nun der Text der ersten beiden Sätze von BWV 159 in Augenschein genommen:

1. Arioso und Recitativ

Sehet!

Komm, schaue doch, mein Sinn,

Wo geht dein Jesus hin?

Wir gehn hinauf

O harter Gang! Hinauf?

O ungeheurer Berg, den meine Sünden zeigen!

Wie sauer wirst du müssen steigen!

Gen Jerusalem,

Ach, gehe nicht!

Dein Kreuz ist dir schon zugericht',

Wo du dich sollst zu Tode bluten;

Hier sucht man Geißeln vor, dort bindt man Ruten,

Die Bande warten dein;

Ach, gehe selber nicht hinein!

Doch bliebest du zurücke stehen,

So müßt ich selbst nicht nach Jerusalem,

Ach, leider in die Hölle gehen.

(kursiv gedrucktes Bibelwort aus Lk 18,31)

2. Arie und Choral

Ich folge dir nach

Ich will hier bei dir stehen,

Durch Speichel und Schmach,

Verachte mich doch nicht!

Am Kreuz will ich dich noch umfassen,

Von dir will ich nicht gehen,

Bis dir dein Herze bricht.

Dich laß ich nicht aus meiner Brust,

Wenn dein Haupt wird erblassen

Im letzten Todesstoß,

Und wenn du endlich scheiden mußt,

Alsdenn will ich dich fassen,

Sollst du dein Grab in mir erlangen.

In meinen Arm und Schoß.

(kursiv gedruckter Choraltext: Paul Gerhardt, O Haupt voll Blut und Wunden, Strophe 6)

Die ersten beiden der fünf Sätze von BWV 159 weisen eine dialogische Struktur auf – auch hierin ergibt sich eine Verbindungslinie zur *Matthäus-Passion*, deren gesamte Struktur ja eine dialogische ist. Den ersten Satz der Kantate, ein Arioso mit streicherüberkröntem Accompagnato-Rezitativ als Zwiegespräch zwischen Jesus und der gläubigen Seele, fassen Lothar und Renate Steiger indes als „Selbstgespräch der Seele“⁶³⁷ auf, die die Leidensankündigung Christi bei sich selbst reflektiert. Schließlich, so beobachten sie, weiß die Seele bereits um die ganze (folglich bereits geschehene) Heilsgeschichte, denn sie listet die Leiden Christi vom Ende her auf⁶³⁸:

„Dein *Kreuz* ist dir schon zugericht‘ / (...) / Hier sucht man *Geißeln* vor, dort bindt man *Ruten*; / Die *Bande* warten dein...“

Genauso weiß die Seele (im Gegensatz zu den Jüngern im Evangelienbericht, die Christi Weg nicht verstehen und daher seinen Gang nach Jerusalem verhindern wollen) auch, dass Christus

⁶³⁷ Ebd., S. 125.

⁶³⁸ Ebd., S. 127.

stellvertretend für sie auf der Marterstraße wandelt⁶³⁹: Er leidet für sie die Qualen der Hölle, denen sie sonst hoffnungslos ausgeliefert wären.

Anders deutet Martin Petzoldt die dialogische Struktur des ersten und zweiten Satzes. Er sieht den „Text der Kantate an der Person des Petrus orientiert“⁶⁴⁰, welcher „Jesus vom Gang zum Leiden zurückhalten will“⁶⁴¹. Petzoldt bezieht sich auf Johann Olearius’ Auslegung von Lk 18,34, der wiederum u. a. auf Matth 16,22 verweist: Petrus reagiert dort auf Christi erste Leidensankündigung mit den Worten „HErr / Schone dein selbs / Das widerfare dir nur nicht“. Freilich sieht auch Petzoldt die Figur des Petrus hier nur als Aufhänger für einen Dialog, den dann im übertragenen Sinne die gläubige Seele mit Christus führt. Allerdings bildet der Petrus-Bezug, den Petzoldt bei der Besprechung des zweiten Satzes der Kantate – dem, der der eigentliche Gegenstand dieser Untersuchung sein wird – wieder aufgreift, ebendort eine Brücke zur *Matthäus-Passion*: Die sechste Strophe von *O Haupt voll Blut und Wunden*, die im Duettsatz in BWV 159 Ausgangspunkt der Tropierung durch Picander wurde, ist genau jene, die wir als Nr. 17 (spätestens) in der 1736er-Fassung der *Matthäus-Passion* finden. Und auch dort erklingt sie als Reaktion auf das Treueversprechen des Petrus („Vnd wenn ich mit dir sterben müste / So wil ich dich nicht verleugnen [Matth 26,35]“), das – unbeschadet der Tatsache, dass Petrus dieses später nicht zu halten vermag – die im Choralgesang repräsentierte Gemeinde der Gläubigen ebenfalls ihre Treue bekunden lässt:

Ich will hier bei dir stehen,
verachte mich doch nicht;
von dir will ich nicht gehen,
wenn dir dein Herze bricht;
wenn dein Haupt wird erblassen
im letzten Todesstoß,
alsdann will ich dich fassen
in meinen Arm und Schoß.

Petzoldt entdeckt in dieser Gerhardt-Strophe ferner auch Anklänge an die noch andernorts von Petrus unter dem direkten Eindruck der Abwendung vieler anderer Jünger bekundete Treue

⁶³⁹ Vgl. die Choralstrophe „O große Lieb/o Lieb ohn alle Maße,/die dich gebracht auf diese Marterstraße!/Ich lebte mit der Welt in Lust und Freuden,/und du musst leiden“ aus Johann Heermans Lied-Passion *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?*, die als erste Choralstrophe in der *Johannes-Passion* gesetzt ist.

⁶⁴⁰ Petzoldt 2007a, S. 631.

⁶⁴¹ Ebd.

(Joh 6,66-69) und an die Geschichte über den greisen Simeon im Tempel, der Christus auf seine Arme nahm und Gott lobte (Lk 2,28)⁶⁴².

Freilich darf man, will man einen Bezug herstellen zwischen der *Matthäus-Passion* und der Kantate BWV 159 vor dem Hintergrund des beiderseitigen Vorkommens ebenjener Liedstrophe, nicht außer Acht lassen, dass die sechste Strophe des Liedes *O Haupt voll Blut und Wunden* möglicherweise erst um 1736, im Zuge der Erstellung der autographen Partitur, an diesen Platz gerückt ist. Man erinnere sich, dass die Partiturabschrift der Frühfassung durch Johann Christoph Farlau an dieser Stelle gar keine Choralstrophe verzeichnet (wenngleich Glöckner es für möglich hält, dass der Kopist einen „entsprechenden Wiederholungsvermerk für Satz 15 [...] in der Vorlage [...] übersehen oder – wie so manch anderen Eintrag Bachs – nicht zu deuten“ wusste⁶⁴³) und dass Bach selbst in seiner autographen Partitur zunächst die siebte Strophe desselben Liedes per Incipit angab, dieses dann aber durchstrich und durch das Incipit der sechsten Strophe ersetzte. Man weiß also nicht genau, welchen Text Bach vor 1736 an dieser Stelle der Passion – im direkten Anschluss an das Treueversprechen des Petrus – hat singen lassen. Umgekehrt aber ist auch nicht auszuschließen, dass die Vertonung der tropierten sechsten Strophe innerhalb der Kantaten BWV 159 ihn dazu inspiriert hat, später dieselbe Strophe in die *Matthäus-Passion* einzufügen. Immerhin steht diese Liedstrophe, in beiden Fällen ionisch vertont, nun in ein und derselben für diese Lieder eher ungewöhnlichen Tonart Es-Dur in BWV 159 und in der *Matthäus-Passion*; Bach hat die Haßlersche Melodie sonst nirgends in Es-Dur vertont. Der Tropus-Text, den Picander in die Choralstrophe hineingewoben hat, führt Petzoldt in seiner Analyse der Aussage des zweiten Satzes dann ebenfalls wieder zurück zur *Matthäus-Passion*:

Ich folge dir nach
Durch Speichel und Schmach
Am Kreuz will ich dich noch umfassen,
Dich lass ich nicht aus meiner Brust,
Und wenn du endlich scheiden musst,
Sollst du dein Grab in mir erlangen.

Petzoldt macht darauf aufmerksam, dass die finale Aussage, auf die dieser Text zuläuft, große Ähnlichkeit hat mit der Aussage der Begräbnis-Arie *Mache dich, mein Herze, rein* in der *Matthäus-Passion*; dort heißt es am Beginn des B-Teils

⁶⁴² Petzoldt 2007a, S. 632.

⁶⁴³ Glöckner 2004, S. 47.

Denn er soll nunmehr in mir
Für und für
Seine süße Ruhe haben.

Petzoldt konstatiert:

„Hier wie dort steht die Vorstellung des Herzens als Grab des lebenden Jesus Christus im Hintergrund“⁶⁴⁴.

An diesem Punkt treffen sich auch wieder die Deutungen Petzoldts und Lothar und Renate Steigers, denn auch letztere bringen die Figur des Joseph von Arimathia, der im Evangelienbericht für die Bestattung des Leichnams Jesu steht, ins Spiel:

„Wenn Joseph von Arimathia um den Leichnam Jesu bittet und ihn erhält, dann hat die liebende Seele ihren Schatz gesucht, gefunden und geschenkt bekommen“⁶⁴⁵,

konstatieren sie und verknüpfen den Gedanken des Begrabens Christi im eigenen Herzen mit der Sphäre der vom Hohelied inspirierten Brautmystik, von welcher ihrer Interpretation gemäß der Text der gesamten Kantate durchzogen ist. Es geht ja um das persönliche Liebesverhältnis zwischen Christus und der Seele, die in der *wissenden* Nachfolge – sie „weiß, daß sie den Geliebten um ihrer selbst willen ins Leiden ziehen lassen muss“⁶⁴⁶ – ihrem Herrn (anders als die Jünger im biblischen Bericht) *tatsächlich* bis zum Kreuz nachzugehen vermag und für ihn, nachdem sie durch seinen freiwilligen Opfertod von Tod und Gericht errettet worden ist, schließlich das tun kann, was er zuvor für sie getan hat: Sie begleitet ihn auf seinem harten Weg bis zu seinem Tod am Kreuz und begräbt ihn schließlich in ihrem Herzen.

Lothar und Renate Steiger stellen vor diesem Hintergrund eine Verbindung her zwischen dem Choral Nr. 62 aus der *Matthäus-Passion* und dem Text des Duetts Nr. 2 aus BWV 159⁶⁴⁷. Im Choral lautet die Bitte des Gläubigen an Christus: „Wenn ich einmal soll scheiden / so scheide nicht von mir“, und im Arientext des Duetts heißt es „Und wenn du endlich scheiden musst / Sollst du dein Grab in mir erlangen“ – in diesem Paradoxon manifestiert sich eine besondere Spielart des Lutherschen Topos vom *Fröhlichen Wechsel und Streit*, jenem fruchtbaren und

⁶⁴⁴ Petzoldt 2007a, S. 632.

⁶⁴⁵ Steiger 1992, S. 130.

⁶⁴⁶ Ebd., S. 128.

⁶⁴⁷ Ebd., S. 129.

heilbringenden Austausch zwischen himmlischer und irdischer, zwischen menschlicher und göttlicher Welt, für den die Bilderwelt des Hohelieds einen unnachahmlich treffenden atmosphärischen Hintergrund bietet.

15.4 Musikalisch-theologische Analyse des Duetts

Nun sei die Musik des continuobegleiteten Sopran-Alt-Duets, dem zweiten Satz der Kantate *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem*, näher betrachtet. Bach kombiniert in diesem Satz offenbar zum zweiten – und soweit bekannt zum letzten – Mal die Haßlersche Liedmelodie mit einer Arie. Das erste Mal geschah dies in der Eingangsarie der Weimarer Kantate *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), die schon ausführlich besprochen wurde⁶⁴⁸. Dort wurde die Choralmelodie allerdings instrumental (mit der solistisch registrierten Continuo-Orgel) eingespielt. Es existiert dazu eine mit der ersten Strophe von *Herzlich tut mich verlangen* textierte später entstandene Leipziger Version, die sich aber nicht mit Sicherheit als auf Bach selbst zurückgehend bestimmen lässt.

Im Unterschied zu BWV 161 ist die Choralstrophe *Ich will hier bei dir stehen* textlich schon Bestandteil des von Picander verfassten Librettos (während in BWV 161 der eingefügte untextierte instrumentale *Cantus firmus* sicherlich Bachs eigene Idee war), und Bach hat die vom Dichter vorgesehene Textkombination in seine Komposition übernommen.

Will man den „Kombi“-Text, der diesem Duett zugrunde liegt, gattungsmäßig bestimmen, gerät man in die schon bekannte Schwierigkeit, den naheliegenden Begriff *Tropus* hier eigentlich nicht anwenden zu können: Es müsste ja die Choralstrophe als präexistenter Part des zweischichtigen Gebildes derjenige Textbestandteil sein, der tropiert wird – so jedenfalls legt es die traditionelle Begrifflichkeit des Tropierens, das ja im Blick auf das entsprechend behandelte gregorianische Choralrepertoire eben immer die Ergänzung von etwas schon vorher Bestehendem war, nahe. Im Fall von BWV 159/2 jedoch wird die Choralstrophe zeilen- bzw. doppelzeilenweise in die Arie, die einen anderen Text führt, eingewoben – diese terminologische Problematik war bereits beim Blick auf Bachs Kantaten-Frühwerk Gegenstand der Erörterung⁶⁴⁹. Und in diese Problematik spielt des Weiteren auch die exemplarische Kritik Michael Hoyers an BWV 161/1⁶⁵⁰ hinein, die bei der Besprechung jenes Satzes schon ausführlich diskutiert wurde.

⁶⁴⁸ Vgl. S. 86-109.

⁶⁴⁹ Vgl. S. 83-85.

⁶⁵⁰ M. Hoyer 1991.

Tatsächlich ist, ähnlich wie im Fall von BWV 161/1, auch hier der Altpart des vorliegenden Duetts mit seiner Continuo-Begleitung eine eigenständige Arie – eine Aufführung ohne die zeilenweise eingeflochtene Choralstrophe, den eine Sopranstimme beisteuert, würde denjenigen Hörer, der das Stück noch nicht kennt, weder textlich noch musikalisch etwas vermissen lassen. Die Eigenständigkeit der Arie reicht hier sogar noch weiter, bis ins Substantielle hinein: Erschloss sich bei BWV 161/1 (ähnlich wie im Eingangschor der Kantate *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe*) dem aufmerksamen Partitur-Leser oder dem *sehr* aufmerksamen Hörer, dass die musikalische Motivik des Umfeldes, das die Cantus-firmus-Stimme in sich birgt, von der Choralmelodie abgeleitet ist, so gibt es einen solchen „Aha-Effekt“ im Duett BWV 159/2 nicht ohne Weiteres – auch nachträglich nicht, wenn man die Choralmelodie als zum Stück gehörend zur Kenntnis genommen hat. Das liegt daran, dass weder die Continuo-Linie noch die Altstimme, die für sich genommen teilweise dieselbe Motivik gemeinsam durchführen, ihre Motivik in deutlich erkennbarer Weise aus der Substanz der Choralmelodie gewinnen.

Will man dennoch einen substantiellen musikalischen Zusammenhang zwischen Choral- und Ariensphäre herstellen, dann muss man dies auf einer abstrakten Ebene versuchen. Man könnte postulieren, dass die im Ritornell und in der Alt-Solostimme jeweils gleich zu Beginn auftretende unmittelbar sprechende *Nachfolge*-Motivik hinsichtlich ihrer *ansteigenden* Linienführung mit der stufenmelodisch *absteigenden* Melodieführung der bald einsetzenden ersten Choralzeile kommuniziert – zumal diese Motivik in der Continuostimme sich beim gemeinsamen Erklängen mit der ersten Choralzeile dann in Gestalt ihrer absteigenden Variante deren Bewegungsrichtung anpasst:

2. Duetto

Soprano

Alto

Organo
(bez.)
Continuo Org.

Ich fol - ge dir nach, ich fol - ge dir nach

Ich

will hier bei dir ste - hen,

ich fol - ge, ich fol - ge dir nach, ich

Zieh mich los

Abb. 122: Nachfolge-Motivik am Beginn des Duettts „Ich folge dir nach/Ich will hier bei dir stehen“, BWV 159/2

Lothar und Renate Steiger deuten die Umkehrung der Dreitonmotiv-Sequenz der Arienthematik, die erstmals ja schon im Ritornell (T. 4) auftaucht und sich dann in T. 13/14 bzw. 17 erneut findet, als Sinnbild für die *Umkehr*, das Umdenken (*μετάνοια*) der gläubigen Seele, das die Nachfolge impliziert bzw. voraussetzt⁶⁵¹. Diese Deutung ist gewagt, aber sie wäre mit der beschriebenen innermusikalisch-strukturellen Kommunikation zwischen Choral- und Arienmelodik kongruent.

Ein weiteres Konstrukt in puncto musikalische Verwandtschaft zwischen Choralmelodie und Arienmotivik ließe sich bei näherer Inaugenscheinnahme des zweiten motivischen Gedankens im Ritornell, der dann auch im weiteren Verlauf der Arie eine wichtige Rolle spielt, herstellen; man betrachte dieses Motiv zunächst an der Stelle seines ersten Auftretens in der Altstimme:

⁶⁵¹ Steiger 1992, S. 148.



Abb. 123: „Passus duriusculus“-Motivik bei „Speichel und Schmach“ im Duett BWV 159/2

Es handelt sich um die Passage ab T. 19 Mitte (*durch Speichel und Schmach, ich fo-*), beginnend mit dem Ton C: Die hier aneinandergereihten Dreitonfiguren haben jeweils das Rahmenintervall eines Tritonus (und sind ab der zweiten Figur am Beginn von T. 20 jeweils verminderte Dreiklänge). Die Motivik versinnbildlicht mit ihrer diesbezüglichen „Unbequemlichkeit“ vermutlich das mühselige Nachfolgen *durch Speichel und Schmach* des Kreuzigungsgeschehens; man mag im permanenten Auf und Ab ihrer Linienführung sogar eine Kreuzmotivik (grafisch anschaulich zu machen durch Verbinden der Dreitonfiguren) erblicken. Zusätzlich enthält sie – darauf verweisen sowohl Lothar und Renate Steiger⁶⁵² wie auch Elmar Seidel⁶⁵³ – aber auch einen *Passus duriusculus*. Er wird erkennbar, wenn man die Linienführung der Motivik als *gebrochene Mehrstimmigkeit* auffasst und die Tonfolge C-H-B-A-As-G als absteigend *chromatisch* durchmessenen Tetrachord herausisoliert. Hier ergibt sich ebenfalls eine Verwandtschaft zur ersten Choralzeile, die im Kern ja einen absteigend *diatonisch* durchmessenen Tetrachord enthält:



Abb. 124: Absteigender Quartgang (chromatisch und diatonisch) in der „Speichel-und Schmach“-Motivik

⁶⁵² Ebd., S. 149.

⁶⁵³ Seidel 2001, S. 81.

Auf diesen *Passus-duriusculus*-Charakter des Melodie-Incipits und seinen womöglich bewussten Einsatz durch Bach wurde schon hingewiesen. Aber wie gesagt: Diese sehr abstrakten motivischen Bezüge sollen hier nicht als bewusst gesetzt behauptet, sondern lediglich als mögliche strukturelle Verbindung auf materialer Ebene gesehen werden.

Betrachtet man vor diesem Hintergrund nun das Anfangsritornell der Continuostimme (T. 1 bis 7), dann lassen sich allerdings mit Blick auf die Musik die weiter oben dargestellten textlich-musikalischen Zusammenhänge noch anders zusammenlesen: Unüberhör- bzw. -sehbar ist ja der anfängliche freudige Affekt der aufwärtsdrängenden Nachfolge-Motivik im Sechsstel-Takt (die sich dann auf ihre sinnbildliche Nachfolge-Aussage beim Einsatz der Altstimme, mit der sie sogleich kanonisch verläuft, ja noch einmal explizit festlegt). Wenn dann in der Mitte des zweiten Taktes zum ersten Mal – noch nonverbal, weil instrumental – die *Durch-Speichel-und-Schmach*-Motivik auf den Plan tritt, erfährt die anfänglich freudige *Nachfolge*-Motivik eine Änderung ihrer Bewegungsrichtung. Bis zur Mitte von T. 5 stürzt sie weit unter ihren Ausgangston ab und rettet sich dann in eine kadenzierende Wendung, die den Schluss des Ritornells in T. 7 einleitet. Will man diesem zweifellos rhetorisch textbezogen zu hörenden Gesamtverlauf des Ritornells also eine differenzierte sinnbildliche Aussage in Bezug auf den Begriff der *Kreuzesnachfolge* zugestehen, dann wäre dies die Wahrnehmung der Ambivalenz des Nachfolgens, das zwar (immer wieder aufs Neue) frohgemut begonnen wird, durch die Konfrontation mit der Härte des Weges (*durch Speichel und Schmach*) aber auch die Erfahrung des Niedergedrücktwerdens beinhaltet. In diesen Bedeutungshorizont wäre dann die Choralmelodie, die ja ebenfalls Bedeutungsträger im Blick auf das Passionsgeschehen ist, mit hineingewoben – sei es auf Basis der oben zur Diskussion gestellten abstrakt-versteckten Bezüge zwischen beiden Ebenen, sei es auch nur durch ihr gemeinsames Erklängen mit der Arienmotivik im weiteren Verlauf des Duetts.

Der oben in Notenbeispielen wiedergegebene Anfang des Duetts, der den Einbau der beiden ersten Choralzeilen enthält, lässt schon ein weiteres Spezifikum ebenjenes Choraleinbaus erkennen, das so ähnlich auch in BWV 161/1 zu beobachten war und dort Gegenstand der Kritik Michael Hoyers wurde⁶⁵⁴. Die Choralzeilen beginnen und enden niemals gemeinsam mit den Phrasen der Gesangsstimme, und sie beachten bei ihrem Einsetzen und Ausklingen nicht einmal die Abschnittsgrenzen der Arie. Außer der siebten Choralzeile, deren Beginn sich in eine „Lücke“ der Altpartie hineinfügt, schleichen sie sich immer in den bereits laufenden Gesang der

⁶⁵⁴ M. Hoyer 1991, S. 322ff.

ariosen Solostimme ein. Die Schlüsse der Choralzeilen fallen fast nie mit einer wirklich schließenden Kadenz beider Arienstimmen zusammen: In T. 16 „vereitelt“ die Altstimme mit ihrem übergebundenen Ton D einen Es-Dur-Schluss und zieht das musikalische Geschehen stattdessen weiter voran. In T. 23/24 ist es die Continuostimme, die mit ihrem überraschend per Dezimsprung erreichten Ton B den zu erwartenden Schlussakkord auf C schon vorausseilend zum Sekundakkord umwandelt. In T. 41 fällt das Ende der dritten Choralzeile zwar mit reinem Es-Dur zusammen, aber Altstimme und Continuo ziehen dennoch unbeirrt weiter; in T. 48 ist es ähnlich, zudem wird die erwartete C-Harmonie durch einen Trugschluss auf As-Dur verhindert. Der fünften Choralzeile wird in T. 66 der Es-Dur-Schluss verweigert, die sechste schließt in einem Sekundakkord über F. Die siebte Zeile könnte mit B-Dur enden, brächte nicht die Altstimme die kleine Septim As in Spiel, wie weiter unten im Notenbeispiel zu sehen. Und der Schlusston der achten Choralzeile wird in T. 95/96 gleich auf doppelte Weise vom übrigen Geschehen in seiner Schlusstonwirkung konterkariert:

79
als - denn will
schei - den mußt, und wenn du end - lich schei - den mußt, und

84
ich dich fas - sen
wenn du end - lich schei - den mußt, sollst du dein Grab in mir er

89
in mei - nen
lan - gen, in mir dein Grab, dein Grab, sollst du in mir dein Grab er -

94
Arm und Schoß
lan - gen, und wenn du end - lich schei - den mußt, und wenn du end - lich schei - den

99
mußt, sollst du in mir dein Grab, in mir dein Grab er - lan - gen.

Abb. 125: Verhinderung einer Kadenz am Schluss der achten Choralzeile

Zunächst verhindert wieder eine große Septim, dass der Es-Dur-Klang in T. 95 eine abschließende Wirkung entfaltet; danach wird das übergebundene G der Chormelodie zur Non in einem f-Moll-Akkord, die dann nicht einmal aufgelöst wird – ein veritabler Satzfehler, von Elmar

Seidel im Sinne der Figurenlehre als „*abruptio*“ bezeichnet und zum Sinnbild für den Tod Jesu erklärt⁶⁵⁵.

Letztere Sinnzuweisung scheint auf den ersten Blick weit hergeholt; zwar spricht der Arientext an dieser Stelle (wie im gesamten Abschnitt ab T. 75) de facto von Jesu Tod, und die Melodik versinnbildlicht das im Text angesprochene „Grab“ zweifach (in den Takten 90 und 100) durch das tiefe B, das sonst nirgends vorkommt. Aber ist die Zielrichtung der Textaussage gerade des Chorals nicht eine tröstliche, die eine Perspektive über den schmerzlichen Abschied hinaus bietet? „Alsdenn will ich dich fassen / in meinen Arm und Schoß“ endet die Choralstrophe, und der Arientext bekundet analog dazu: „Und wenn du endlich scheiden musst / sollst du in mir dein Grab erlangen“. Allerdings steht weiter oben in der Arie die Figur der *abruptio* oder *tnesis* („Abschneidung“) schon einmal im Zusammenhang mit dem „Scheiden“ Christi, dem unvermeidlichen Abschiednehmen angesichts seines bevorstehenden Kreuzestodes: Schon in T. 77/78, aber dann noch mehrfach (s. Notenbeispiel) in den Takten 82 bis 85, bricht der Altstimme beim Gedanken an den Abschied förmlich die Stimme (auch dieser subjektiv-affekt-hafte „Stimmverlust“ gehört in den Deutungshorizont der *abruptio*-Figur, die hier genauegenommen in doppelter Funktion – Abschied und Brechen der Stimme – zur Anwendung gelangt!). Dies ist übrigens die einzige Stelle im ganzen Stück, wo der Choral die Führung übernimmt: Er überbrückt durch sein Einsetzen in T. 82 und auch im weiteren Verlauf dieser Choralzeile mehrfach das Aussetzen des Altes, als wolle er – man darf die beiden gleichzeitig erklingenden Texte sicher in Beziehung zueinander setzen – durch seine Aussage „Alsdenn will ich dich fassen (/ in meinen Arm und Schoß)“ die Arienstimme über ihren bitteren Schmerz hinwegtrösten.

Dies ist nun eine Art des Interagierens von präexistenter, das „Wissen“ der Gemeinschaft der Gläubigen (einschließlich „aller, die schon geglaubt haben“⁶⁵⁶) repräsentierender Choralstrophe und ganz gegenwärtig das Ausgesagte erlebendem Arientext⁶⁵⁷, die sehr unmittelbar den Sinn des Choraleinbaus in eine Arie begreiflich machen kann. Als individuelle „Stimme des Glaubens, der, sofern er mitleidet, in die Handlung eingreifen möchte“ deuten Lothar und Renate Steiger die ariose Altstimme in ihrer Symbolik. Und diese subjektive, aus dem Erleben des Moments heraus empfindende Altstimme wird von der deutlich objektiveren, in der erfahrungsgetränkten Sphäre des Überblickens größerer Zusammenhänge beheimateten Choral-Stimme beruhigt und unterstützt.

⁶⁵⁵ Seidel 2001, S. 88 f.

⁶⁵⁶ Steiger 1992, S. 146.

⁶⁵⁷ Ebd., S. 142 f.

Zieht man dieses fruchtbare Zwiegespräch von *Vox choralis* und *Vox ariosa* in Betracht, dann kann man auch mit einer gewissen Plausibilität annehmen, dass sich hier, gegen Ende des Duetts, doch noch ein doppeltes Zitat des Chormelodie-Incipits auf zwei Ebenen des Satzes versteckt haben könnte. In T. 95 singt die Altstimme „Und wenn du endlich scheiden musst“; ab dem Wort „du“ ist die Tonfolge G-C-B-As-G zu beobachten. In dieses mutmaßliche Zitat hinein beginnt der Basso Continuo auf dem Ton C dasselbe Motiv, das (lässt man die Wechselnote D am Ende von T. 96 außer Acht) sogar bis zum siebten Ton der Chormelodie führt – freilich mit veränderter Folge der kleinen und großen Sekundintervalle. Zusammen mit dem vorab beschriebenen Geschehen (s. o.: Satzfehler durch ausbleibende Auflösung einer Dissonanz im Sinne einer *abruptio*), das an dieser Stelle ein besonderes Licht auf das Miteinander der beiden Gesangsstimmen wirft, würde ein Choralzitat ebendort, welches die miteinander Agierenden an die Chormelodie „erinnert“, durchaus Sinn ergeben. Es wäre auch nicht unsinnig, dieses melodische Zitat im Kontext der Schlusskadenz des Chorals als stellvertretend für die resümierenden Worte „Ich will hier bei dir stehen“, mit denen ja die sechste Strophe begann, zu hören.

Arien- und Choralelemente kongruieren, wie beschrieben, auf formaler und harmonischer Ebene nicht immer reibungslos miteinander. Gerade die „vereitelten“ Kadenzen an den Enden der Choralzeilen – es wurde auch oben bei ihrer Beschreibung schon die negative Terminologie zunächst bewusst gewählt –, die Elmar Seidel als „cadenzae fuggitae“⁶⁵⁸ bezeichnet, scheinen Michael Hoyers am Beispiel der Arie BWV 161/1 von ihm ausführlich beschriebenen Eindruck eines „interferenzlose(n) Auseinandersein(s) von objektivem Choral und subjektiver musikalischer Rede“⁶⁵⁹ auch in diesem Duett zu bestätigen. Nun wäre hierzu, nachdem bereits die zweite Arie mit Einbau der Haßler-Melodie tiefergehend untersucht worden ist, zunächst aus rein musikalischer Perspektive die Frage zu stellen: Wäre ein gemeinsames Beginnen und Enden von Arienphrasen und Choralzeilen (das Bach rein technisch zweifellos hätte arrangieren können) in seiner Wirkung überhaupt befriedigend? Liegt die Kunst bzw. die künstlerisch-handwerkliche Herausforderung nicht vielmehr gerade darin, die Chormelodie auf satztechnisch reizvolle, immer wieder neu überraschende Art und Weise in den Ariensatz einzuflechten? Und wenn man von der „dramaturgischen“ Ebene aus argumentiert, die für solche „Kombi“-Sätze ja ohne Zweifel eine maßgebliche Rolle spielt, dann erhält die positive Bewertung von Bachs Technik der Cantus-firmus-Einflechtung weitere Nahrung. Was bedeutete ein immer genau gleichzeitiges Beginnen und Enden von Arie und Choral für die Wirkung des Stückes bzw. für

⁶⁵⁸ Seidel 2001, S. 81.

⁶⁵⁹ M. Hoyer 1991, S. 319.

die Mitvollziehbarkeit der musikalisch-textlichen Aussage? Würde man nicht weder die eine noch die andere Stimme – ganz zu schweigen vom transportierten Text – mit befriedigender Klarheit wahrnehmen und verfolgen können? Die nur scheinbar mangelhafte Kongruenz der beiden Ebenen ist hingegen geeignet, die Bedeutungsichte und -fülle durchaus noch zu steigern, wie etwa gleich im ersten Teil des Duetts (s. obiges Notenbeispiel) zu beobachten ist. Altstimme und Continuo präsentieren gleich zu Beginn mit sehr plastischen musikalischen Mitteln den Topos der *Nachfolge*, ohne dass die Chormelodie hier schon das Mitvollziehen des Geschehens „behindern“ würde. Wenn dann die Choralstimme in T. 12 einsetzt, geht dies mit einer neuerlichen Verdichtung des Satzes einher. Nun schreiten Choralstimme und Instrumentalbass parallel zueinander voran, wobei sie den Aspekt des „Bei dir Stehens“ durch die Geradlinigkeit ihres Miteinanders erlebbar machen; sogleich flicht sich aber die Altstimme mit einer neuen Motivik in den Zwiegesang von Chormelodie und Bass hinein: Ihre *Circulatio*-Figuren, die auch eine Kette von Dissonanzbildungen mit sich bringen, greifen hier schon voraus auf die im nächsten Textabschnitt geäußerte Absicht des „Umfangens“ Christi am Kreuz, mit dem diese Figur ab T. 38 des Duetts dann untrennbar verbunden sein wird (vgl. unten T. 38/39 und T. 44/45 sowie in variierten Form T. 55):

28

nach durch Spei - chel und Schmach ;

34

Von dir will

am Kreuz will ich dich noch um - fan -

39

ich nicht ge - hen,

gen, am Kreuz will ich dich noch um - fan -

44

bis dir dein Her - ze bricht.

gen, am Kreuz will ich dich noch um - fan -

49

- gen, am Kreuz will ich dich noch um - fan - gen, am Kreuz will ich dich

Abb. 126: „Circulatio“-Figuren in der Altstimme beim Wort „umfangen“

Der wirkungsvollen Zusammenführung der in ihrer Gestik unterschiedlichen Aussagen „Ich will hier bei dir stehen“ und „Ich folge dir nach“ ist es ferner auch nicht abträglich, wenn die Altstimme in T. 16 über den Schluss der Choralzeile hinaus (statt mit dieser zu enden) noch

weiter die ihr zugewiesene aktivere, impulsivere Aussage wiederholt, um sie dann direkt übergehen zu lassen in die zuspitzende Fortsetzung „durch Speichel und Schmach“.

Nachdem diese Textpassage auf Basis der mit ihr verbundenen chromatischen *Passus-duriusculus*-Motivik einmal durchgelaufen hat, mischt sich in T. 21 erneut der Choral ins Geschehen; dessen Aussage: „verachte mich doch nicht“ korrespondiert direkt zur Aussage der Altstimme, die gleichzeitig weiter diejenige Verachtung thematisiert, der Christus ausgesetzt war, als man ihn bespuckte und schmähte.

Am Ende des ersten Teils der Arie, in T. 30, setzt der Basso Continuo erneut mit dem Ritornell ein, diesmal auf der V. Stufe B-Dur, in der er auch endet; allerdings bringt die Altstimme, die seiner Kadenz ins Wort fällt, mit ihrer *Exclamatio* überraschend den leiterfremden Ton Des ins Geschehen ein. Kurzzeitig verdüstert sich die Musik dadurch in Richtung b-Moll, effektiv korrespondierend mit dem Text „Am Kreuz (will ich dich noch umfassen)“. Gleichzeitig erweist sich dann aber der Ton Des auch als Auslöser bzw. Mittel einer raschen Rückmodulation, die den Einsatz des zweiten Choralstollens vorbereitet. Textlich bringt die dritte Choralzeile mit den Worten „Von dir will ich nicht gehen“ eine neuerliche Bestätigung des Treueversprechens gegenüber dem ins Leiden gehenden Christus. Sie scheint damit auch die zuvor unter der unmittelbaren Imagination des Kreuzes in Schrecken gefallene Seele beruhigen zu wollen; der formal „beruhigende“ Normalfall des unbeirrten Eintretens der Stollenwiederholung in ein mittlerweile in puncto Affekt ganz verändertes Arien-Umfeld bringt hier also in dramaturgischer Hinsicht das Affektgefüge zunächst wieder ins Lot. Immerhin können Alt- und Choralstimme am Ende dieser Choralzeile in T. 41 in harmonischer Hinsicht störungsfrei ganz einträchtig enden; die Altstimme jedoch singt auch an dieser Stelle nach erneutem sehr emotionalen Ansturm auf das Wort „Kreuz“ gleich weiter: Ihre „Einspruchnahme“ ins Kadenzgeschehen geschieht diesmal allein auf melodischer Ebene.

Interessant ist im weiteren Verlauf auch die Dramaturgie des nächsten Vokaleinsatzes. In T. 75 beginnt der Bass zunächst wieder mit seinem Ritornell, diesmal in c-Moll (VI. Stufe):

54
noch um-fan-gen, will ich dich noch um-fan-gen,
f

59
Wenn dein Haupt
dich laß ich nicht aus mei-ner Brust, dich laß ich
p

64
wird er-blas-sen
nicht aus mei-ner Brust, aus mei-ner Brust, dich laß ich nicht aus mei-ner Brust

69
im letz-ten To-des-
dich laß ich nicht aus mei-ner Brust, dich laß ich nicht aus

74
stoß,
mei-ner Brust, und wenn du end-lich schei-den muß, und wenn du end-lich

Abb. 127: Vorhaltsmotiv „Dich lass ich nicht“ in der Altstimme

Diesmal bringt er es allerdings nicht zu Ende, weil die Altstimme ihm verfrüht ins Wort fällt, mit unüberhörbarem Eifer, versinnbildlicht durch ein Vorhaltsmotiv, das zuvor – in T. 24 – schon einmal nonverbal im Basso Continuo erklingen ist und dort die „reguläre“ Kadenz der zweiten Choralzeile verhindert hat. Dadurch, dass der Alt dieses Vorhaltsmotiv in T. 60/61 nun

textiert wieder aufgreift, weiß man, dass die emphatische Aussage dieser Motiv-Geste heißt: „Dich lass ich nicht aus meiner Brust“. – Gemahnt dieser Eifer vielleicht an das vorschnelle Versprechen des Petrus? Auch hier jedenfalls wartet die objektivere Choralstimme ab, bis sich das Geschehen beruhigt hat, ehe sie das Wort ergreift.

Das unterbrochene Ritornell nimmt die Bassstimme dann in T. 66 fast unbemerkt wieder auf, dabei auf die Es-Dur-Ebene zurückkehrend. In T. 71 ist das Ritornell zu Ende, und hier setzt die nunmehr sechste Zeile des Chorals einmal ganz regulär auf einem harmonischen Ruhepunkt ein, während die Altstimme zuvor die Wiederaufnahme des Ritornells ignoriert hatte. Textbezogen ausdrucksstark sich gewissermaßen „nach innen wendend“ – und vielleicht zusätzlich auch, um dem Choraleinsatz Raum zu geben – lässt sie in T. 71 mit dem Wort „Brust“ ihre Linie überraschend um eine große Septim abstürzen, statt sie zum hohen Es zu führen. Ihre rhythmisch reizvoll gegenüber dem Umfeld verschobene, gewissermaßen am Metrum zerrende Kantilene in T. 72 könnte ein Sinnbild für das „Ziehen und Schieben“, von dem in der ebenfalls der Nachfolge-Thematik gewidmeten Sopranarie *Ich folge dir gleichfalls mit freudigen Schritten* aus der *Johannes-Passion* die Rede ist: Die Seele bittet dort Christus auf Basis von Hld 1,4 („ZEuch mich dir nach“) sie auf dem Weg der Nachfolge niemals loszulassen. Hier erlebt man nun die Umkehrung dieses Verhältnisses: Die Seele gelobt, Christus nicht aus ihrer Brust zu lassen.

Hochexpressive Passagen gibt es in der Altstimme dieses Duetts noch an vielen anderen Stellen: Man beachte etwa die schon von Elmar Seidel beschriebene ausdrucksvolle gebrochene Mehrstimmigkeit in den Takten 52 bis 54 („am Kreuz will ich dich noch umfassen“)⁶⁶⁰ oder die aufschreiartige Schlusswendung des ersten Abschnitts („durch Speichel und Schmach“) in T. 28/29. Diesem Habitus gegenüber nimmt die Chormelodie in der Tat eine ganz andere, eben eine objektivere Haltung ein. Und wenn auch in diesem Duett erneut (wie im ersten Satz der Kantate) die Seele im Zwiegespräch mit sich selbst zu hören ist, wie Lothar und Renate Steiger annehmen, dann sind es doch zwei merklich voneinander verschiedene Reifegrade des Innenlebens, die miteinander kommunizieren. Lothar und Renate Steiger führen aus, die „Symbolik der Stimmen“ liege darin, dass „beide die Seele verkörpern in der dialektischen Existenz des Glaubens, in ihrem Unterwegssein und Schon-erreicht-Haben.“⁶⁶¹ Solche Dialektik in einen musikalischen Verlauf fassen zu können, zeugt von hoher Kunstfertigkeit – freilich ist damit noch nicht festgelegt, wie man eine solche kompositorische Leistung letztendlich wahrnimmt. Wenn Michael Hoyer bezogen auf BWV 161/1 meint, „die ganze Artistik der Satztechnik“

⁶⁶⁰ Seidel 2001, S. 83.

⁶⁶¹ Steiger 1992, S. 146.

Bachs sei aufgeboten, letztlich „die Unvereinbarkeit des Vereinten zu demonstrieren“⁶⁶², dann zielt er mit dieser Bewertung entschlossen an der pastoralen Zielsetzung einer solchen textlich-musikalischen Kombinationsform vorbei. Zeigt die Erfahrung, dass viele Hörer der Arie BWV 161 (*Komm, du süße Todesstunde*) zumindest in heutiger Zeit den zeilenweise von der Orgel eingespielten Choral nicht selbständig wahrnehmen, so erweist sich der gesungene und textierte Choraleinbau im vorliegenden Duett demgegenüber als wünschenswert unüberhörbar. Natürlich entfaltet der Choral – textiert wie untextiert – nur dann seine Wirkung, wenn die Hörer die pastorale Bedeutung seines tatsächlich erklingenden oder aber mitzudenkenden Textes auch erfassen können. Die dafür nötige theologische Grundbildung ist heute nicht mehr voraussetzbar, war zu Bachs Zeit aber zweifellos verbreitet.

Erlebt man beim informierten Hören nun die Dialektik des Aufeinander-Einwirkens musikalisch transportierter, im Kunstwerk gespiegelter unterschiedlicher Seelen-Haltungen des Glaubens, dann wird einem auch ganz unmittelbar die im „Rückspiegeln“ des Kunstwerks per Rezeptionsprozess implizite Erbauung und Tröstung zuteil, die Ziel und Zweck solcher geistlicher Musik ist. Der Zweifel und die Kritik konkret am Übereinanderschichten oder Ineinanderfügen von Choralmelodien bzw. -strophen und konzertanten musikalischen Formen sind daher obsolet. Dass die verschiedenen Ebenen nicht etwa beziehungslos nebeneinanderstehen, sondern gerade auf der Basis ihrer jeweiligen Eigenständigkeit einen spannungsreichen Dialog miteinander aufnehmen, hat die Untersuchung gezeigt: Es gibt ohne Zweifel eine geplante Dramaturgie des bewusst herbeigeführten Zusammenwirkens. Wenn in diesem Sinne textbezogene Deutungen des musikalischen Geschehens angeboten wurden, geschah dies aus der Überzeugung heraus, dass textgebundene Musik wie die vorliegende von Bach nicht am Text vorbei oder ohne Rücksicht auf den Text, sondern vielmehr in sinnbildlicher Beziehung zur Textaussage komponiert wurde. Stimmt man dieser grundsätzlichen Prämisse zu, dann ist folglich davon auszugehen, dass sowohl der rationale Argumentationsgang des Textes wie auch die vom Text evozierten affektiven Regungen, die zu einem innerseelischen Dialog gehören, selbstverständlich auch in der analog dazu gefertigten Musik ihre nachvollziehbaren Spuren hinterlassen.

15.5 Die Abwesenheit der Choralmelodie in den anderen Sätzen von BWV 159

Die weitere Untersuchung der Kantate *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* zeigt, dass die musikalische Choralsubstanz nicht auch in andere Sätze vorgedrungen ist. Das dem Duett folgende Rezitativ des Tenors und die daran anschließende Bassarie *Es ist vollbracht*, der

⁶⁶² M. Hoyer 1991, S. 320.

atmosphärische Höhepunkt der Kantate, weisen keine Spuren der Liedmelodik mehr auf. Und der Schlusschoral *Jesu, deine Passion* gehört zu einem Lied mit anderer Melodie: Es handelt sich um die 33. Strophe von Paul Stockmanns *Jesu Leiden, Pein und Tod*.

Das zeugt von einer anderen Planung als etwa in *Komm, du süße Todesstunde* (BWV 161), wo der Choral melodisch tief in die Substanz nicht nur aller Ebenen der eröffnenden Arie, sondern u. a. auch in den motivischen Grundbestand der Tenorarie *Mein Verlangen* Eingang gefunden hat und mit seiner vierten Strophe zudem auch den Schlusschoral stellte. Dort lieferte der pastorale Gehalt des Liedes *Herzlich tut mich verlangen* quasi den semantischen Hintergrund für den Skopus der gesamten Kantate, und analog dazu war auch seine Melodie bis zum Schluss präsent.

In *Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe* (BWV 25) wiederum war die strukturelle Omnipräsenz der Choralmelodie ausschließlich auf den Eingangsschor beschränkt, der im Sinne eines Schreckens-Szenarios den Ausgangspunkt einer Dramaturgie bildete, die mit einem radikalen Umschwung in der Mitte des Stücks ihre erbauende Wirkung erzielte; weil die Choralmelodie musikalisches Sinnbild für das Ausgangs-Szenario war, brauchte sie später, in der zweiten Hälfte der Kantate, eben nicht mehr in Erscheinung treten.

Noch einmal etwas anders lag der Fall in *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 135): Auch hier war besonders der Eingangssatz vom prägnanten Incipit der Choralmelodie durch und durch geprägt – aber da es sich um eine insgesamt auch dem titelgebenden Lied basierende Choral-kantate handelt, ist das Wiedererscheinen desselben Chorals in der chorischen Schlussstrophe selbstverständlich, und das Aufscheinen der Melodie in kurzen Zitaten in den Binnensätzen zumindest nicht überraschend.

In *Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem* gibt es hinsichtlich des Choral-Einsatzes erneut eine spezielle Situation. Das Libretto ist insgesamt eine kunstvolle Kompilation von Bibelwort, Liedtext und freier Dichtung; all diese Bestandteile verdichten sich zu einem bewegten und bewegenden innerseelischen Reflektionsgeschehen. Schon der erste Satz, mit *Arioso e Recitativo* überschrieben, enthält zwar originales Christuswort aus der Perikope des Estomihi-Sonn-tags, aber es handelt sich nicht um einen echten Dialog zwischen der Seele und Jesus, sondern – so deuten es Lothar und Renate Steiger – um ein

„intermittierende[s] Selbstgespräch der Seele. [...] Die Seele betrachtet bei sich die Worte Jesu und kommt so dazu, mit ihrem Jesus zu sprechen.“⁶⁶³

⁶⁶³ Steiger 1992, S. 125.

Im untersuchten Duett ereignet sich der innerseelische Dialog zwischen der subjektiv den Kelch der Kreuzesnachfolge schmeckenden Seele und der aus ihr selbst heraus objektiver sich einmischenden erfahrenen Stimme des über die Einzelperson hinausreichenden Glaubens, repräsentiert durch die Choralstrophe. Und in der Bassarie *Es ist vollbracht* schließlich gelangt die Seele zur Ruhe, weil sie im intensiven Erleben der Kreuzesnachfolge Christus als Erlöser ganz verinnerlicht, in sich selbst begraben hat. Picander versinnbildlicht diese Verinnerlichung dadurch, dass er wiederum ein Christuswort an den Anfang des Textes stellt: „Es ist vollbracht“ sind die Worte, mit denen Christus in der *Johannes-Passion* seine Seele aushaucht. Wie schon im ersten Satz der Kantate spricht hier ebenfalls nicht Christus selbst (obwohl die Bass-Besetzung des Vokalparts die *Vox Christi* zu repräsentieren scheint), sondern der

„Glauben, der sich das Wort Jesu selbst zuspricht, sich darauf beruft, sich seiner vergewissert.“⁶⁶⁴

In der Melodik, die sowohl im Vokalpart als auch nonverbal im Oboen-Solo vielfach diese Worte trägt, kann man übrigens einen Rückbezug auf das Duett erblicken – allerdings nicht auf dessen Choralstimme, sondern auf den ariosen Altpart:

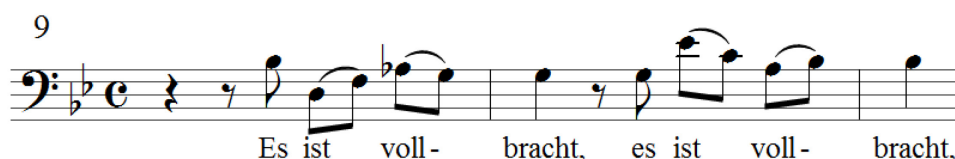


Abb. 128: Tritonus-Motivik in der Bassarie BWV 159/4

Beide Hälften dieses Themas sind im Kern geprägt durch einen verminderten Dreiklang, in der ersten Hälfte ist es ein aufsteigender, in der zweiten ein absteigender. Beide Hälften für sich und auch beide Hälften gemeinsam befrieden die diesen verminderten Dreiklängen innewohnende Tritonus-Spannung und vermitteln als Gesamtgebilde eine faszinierende Ruhe. Der auf- und absteigende verminderte Dreiklang im wiederholten Wechsel war aber in der Altstimme des Duetts das motivische Material für den Text „durch Speichel und Schmach“:



Abb. 129: „Passus duriusculus“-Motivik bei „Speichel und Schmach“ im Duett BWV 159/2

⁶⁶⁴ Ebd., S. 160.

Im Hauptthema der Bassarie ist diese angespannte Motivik, die (wie oben gezeigt) einen chromatisch absteigenden Quartgang beinhaltet, durch Integration in einen großen melodisch-harmonischen Bogen zur Ruhe gebracht – ein musikalisches Analogon für den Frieden, den die Seele gefunden hat:

„Das Leid ist alle, / wir sind in unserm Sündenfalle / von Gott gerecht gemacht.“

Dass die Seele sich zu Beginn dieser Reflektion eines Christuswortes bedient, ist ein weiterer Beleg für die fruchtbare Wechselbeziehung zwischen ihr und Jesus, von der ja die ganze Kantate kündigt.

In diesem komplexen Gesamtgeschehen ist die *Vox choralis* im Duett, die in Gestalt der Strophe *Ich will hier bei dir stehen* getragen von der Haßler-Melodie auftritt, ein integraler Baustein unter vielen, eine bestimmte Frömmigkeitssphäre – das gemeindliche Bekenntnis per Kirchenlied – repräsentierend. Darum scheint es logisch, dass die Liedmelodie in dieser Kantate ihre Spuren nicht auch in der Struktur anderer Sätze, ja sogar kaum in den anderen Stimmen des Duetts, hinterlässt, sondern merklich abgegrenzt von den anderen Sphären der Frömmigkeit ihre Bahnen zieht. Umso erstaunlicher ist es, wie Bach sie trotz ihrer isolierten Position mit der ariosen Ebene des Satzes in eine lebendige kommunikative Wechselbeziehung zu bringen vermag.

16 *Weihnachts-Oratorium* BWV 248 – Die Liedmelodie am Beginn und am Ende einer zusammenhängenden Kantatenfolge

16.1 *Die unterschiedlichen Melodie-Zuweisungen für „Wie soll ich dich empfangen“ und „Ihr Christen auserkoren“*

Im *Weihnachts-Oratorium* BWV 248, komponiert als inhaltlich-musikalisch miteinander verknüpfte Folge von sechs Kantaten für die Weihnachtsfestzeit 1734/35, verwendet Bach die Haßlersche Melodie vermutlich⁶⁶⁵ zum letzten Mal in seinem geistlichen Schaffen. Sie erscheint nahe dem Beginn sowie am Ende der Kantatenfolge in zwei Sätzen, die die Melodie auf denkbar verschiedene Weise zur Geltung bringen. Es handelt sich einerseits um den fünften Satz der ersten Kantate, dem die erste Strophe von Paul Gerhardts Lied *Wie soll ich dich empfangen* zugrunde liegt, andererseits um den Schlusssatz der sechsten Kantate (und damit um das Finale der gesamten Kantatenfolge) mit dem Text „Nun seid ihr wohl gerochen“, der vierten Strophe des Liedes *Ihr Christen auserkoren* von Georg Werner.

Während „Wie soll ich dich empfangen“ ein sog. „schlichter“⁶⁶⁶ Choralatz (vierstimmiger Vokalsatz mit colla parte spielenden Streichern und Holzbläsern) ist, präsentiert sich „Nun seid ihr wohl gerochen“ als spektakulär prachtvoller, konzertanter Satz, gekennzeichnet durch zeilenweisen Choraleinbau in ein eigenständiges instrumentales *Concerto*, besetzt mit dem vollen Tutti einschließlich dreier Trompeten und Pauken.

Tonartlich repräsentiert in der ersten Kantate das melodisch auf E beginnende (und damit hier in der üblichen Gesangbuch-Lage erscheinende) „Wie soll ich dich empfangen“ die phrygische Setzweise des Liedes, denn es geht harmonisch aus vom (oktavversetzten) Einklang der Sopran- und Bassstimme (hier zu einem E-Dur-Akkord aufgefüllt). Ähnlich (mit e-Moll als Ausgangsharmonie) begann Bach zuvor außerdem nur den Satz BWV 161/6 („Der Leib zwar in der Erden“) sowie ferner das Choralvorspiel *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727 (einen Ton höher gesetzt, mit Fis-Dur startend); BWV 153/5 („Und ob gleich alle Teufel“) hingegen mit einem E-Dur-Sekundakkord als Ausgangspunkt lässt sich aufgrund dieses „modernen“ Anfangs nicht in die phrygische Vertonungstradition einordnen.

⁶⁶⁵ Es ist nicht auszuschließen, dass die Melodie in nicht überlieferten Werken aus späterer Zeit noch Verwendung gefunden hat.

⁶⁶⁶ Schlicht in puncto Besetzung und hinsichtlich der Herkunft vom vierstimmigen, tendenziell homophonen Kantionalsatz *in simplice stylo*, schlicht aber nicht in puncto Harmonik und individueller Wort-Ton-Bezug, wie zu zeigen sein wird.

Zu diesem phrygisch beginnenden „Wie soll ich dich empfangen“ in der ersten Kantate steht die finale Nummer der sechsten Kantate „Nun seid ihr wohl gerochen“ auch hinsichtlich der Tonalität im Gegensatz: Im Finale des *Weihnachts-Oratoriums* nämlich hat Bach die Melodie ionisch harmonisiert und in die Trompetentonart D-Dur gesetzt – die Melodie als solche erklingt also einen Ton höher als in der ersten Kantate.

Die beiden im *Weihnachts-Oratorium* mit der Haßlerschen Melodie erklingenden Liedtexte kommen in Bachs überliefertem Oeuvre jeweils nur ein einziges Mal vor. Nirgends sonst hat er (soweit bekannt) Gerhardts bekanntes Adventslied *Wie soll ich dich empfangen* und Werners Weihnachtslied *Ihr Christen auserkoren* in seinen Gottesdienstmusiken verwendet. Es soll nun zunächst untersucht werden, warum Bach diese beiden Liedstrophen mit Haßlers Melodie vertonte.

Paul Gerhardts *Wie soll ich dich empfangen*, erstmals zu finden in der fünften Auflage von Johann Crügers *Praxis pietatis melica* (1653)⁶⁶⁷, erschien ebendort sogleich mit der bekannten Eigenmelodie von Johann Crüger⁶⁶⁸, die auch in heutigen Gesangbüchern mit diesem Text verbunden ist⁶⁶⁹:

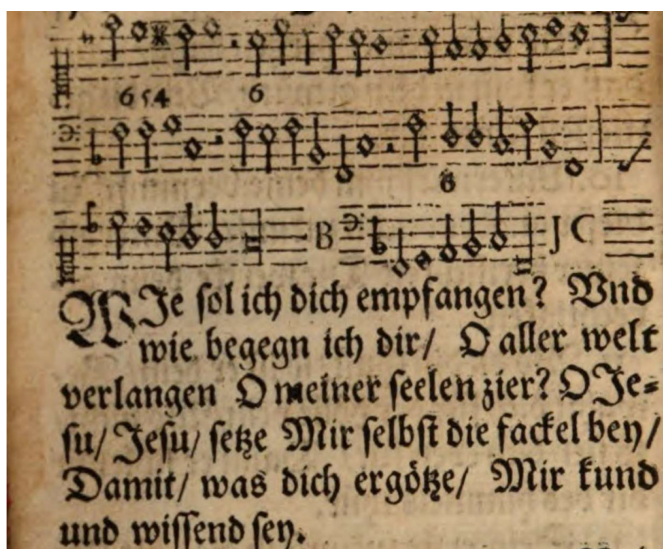
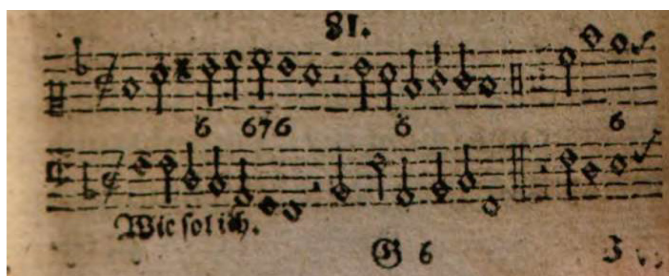


Abb. 130: „Wie soll ich dich empfangen“ in der *Praxis pietatis melica* (1653)

⁶⁶⁷ *Praxis pietatis melica* 1653, S. 155-158.

⁶⁶⁸ Vgl. Bunnars 2001, S. 7.

⁶⁶⁹ Z. B. EG Nr. 11; man beachte auf obiger Abbildung der ersten Druckausgabe den erhöhten dritten Ton des Stollens (H statt B), der aus der heute gängigen Melodieversion wieder verschwunden ist.

In Bachs Umfeld hingegen war das Lied erst mit den Neuausgaben des *Dreßdnischen* (1725) und des *Vopelius* (1729) doppelt präsent, allerdings nicht mit seiner Eigenmelodie von Crüger, sondern jeweils mit Verweis auf die Melodie *Herzlich tut mich verlangen*:

Auf den Advent. 5

<p>1. Paul Gerhard. Mel. Herzlich thut mich <i>ic.</i> Wie soll ich dich empfangen? und wie begegn ich dir? o aller Welt Verlangen, o meiner Seelen Zier! O Jesu, Jesu, setze mir selbst die Sackel bey, damit, was dich ergöze, mir kund und wissend sey.</p>	<p>4. Ich lag in schweren Banden, du kamst und machtest mich los, ich stund in Spott und Schanden, du kamst und machtest mich groß, und hubst mich hoch zu Ehren, und schenckst mir grossen Gut, das sich nicht läßt verzehren, wie irgends Reichthum thut.</p>
<p>2. Dein Zion streut dir Palmen und grüne Zweige hin, und ich will dir mit Psalmen ermuntern meinen Sinn, mein Herze soll dir grünen in stetem Lob und Preis, und deinem Namen dienen, so gut es kan und weiß.</p>	<p>5. Nichts, nichts hat dich getrieben, zu mir vom Himmels-Zelt, als das geliebte Lieben, damit du alle Welt in ihren tausend Plagen und grossen Jammer>Last, die kein Mund kan aussagen, so fest umfassen hast.</p>
<p>3. Was hast du unterlassen zu meinem Trost und Freud, als Leib und Seele sassen in ihrem größten Leid? als mir das Reich genommen, da Fried und Freude lacht da bist du, mein Heil, kommen, und hast mich froh gemacht.</p>	<p>6. Das schreib dir in dein Herze, du hochbetrübtet Heer, bey deinem Gram und Schmerze, der sich häufft mehr und mehr: Send unverzagt, ihr habet die Hülffe für der Thür, der eure Herzen labet und tröstet, steht allhier.</p>
	<p>A 3 7. Ihr</p>

Abb. 131: „Wie soll ich dich empfangen“ im „Dreßdnischen“ (1727)

<p>mit ihm schencken. 17. Ich bin gewiß, und sterbe drauf nach meines Gottes Willen, mein Creutz und ganzer Lebens-Lauff wird sich noch frölich füllen; Hier hab ich Gott und Gottes Sohn, und dort bey Gottes Stuhl und Thron, da wird</p>	<p>Leiden tragen, hilff mir zur Freud nach diesem Leid, hilff, daß ich mag nach dieser Klag dir ewig dort Lob sagen. 11. Paul Gerhard. Mel. Herzl. thut mich verlangen. Wie soll ich dich empfangen? und wie begegn ich dir, o aller</p>
--	---

Advents-Lieder.

7

aller Welt Verlangen, o meiner Seelen Zier? O Jesu, Jesu, fesse mir selbst die Fackel bey, damit, was dich ergötze, mir kund und wissend sey.

2. Dein Zion streut dir Palmen und grüne Zweige hin, und ich will dir mit Psalmen ermuntern meinen Sinn, mein Herze soll dir grünen in stetem Lob und Preis, und deinem Nahmen dienen, so gut es kan und weiß.

3. Was hast du unterlassen zu meinem Trost und Freud, als Leib und Seele fassen in ihrem größten Leid? als mir das Reich genommen, da Fried und Freude lacht, da bist du, mein Hehl kommen, und hast mich froh gemacht.

4. Ich lag in schweren Banden, du kamst und machst mich los, ich stund in Spott und Schanden, du kamst und machst mich groß, und hubst mich hoch zu Ehren, und schenckst mir großes Gut, das sich nicht läßt verzehren, wie irgends Reichthum thut.

5. Nichts, nichts hat dich getrieben zu mir vom Himmelszelt, als das geliebte Lieben, damit du alle Welt in ihren tausend Plagen und großer Jammerlast, die kein Mund kan aussagen, so fest umfassen hast!

6. Das schreib dir in dein Herze, du hochbetrübt's Heer, ben deinem Gram und Schmerze, der sich häufft mehr und mehr; Seyd unverzagt, ihr habet die Hülffe für der Thür, der eure Herzen labet und tröstet, steht allhier.

7. Ihr dürfft euch nicht bemühen, noch sorgen Tag und Nacht, wie ihr ihn wollet ziehen mit eures Armes Macht. Er kömmt, er kömmt mit Willen, ist voller Lieb und Lust, all Angst und Noth zu stillen, die ihm arreich bewußt.

8. Auch dürfft ihr nicht erschrecken für eurer Sünden-Schuld: Nein, Jesus will sie decken mit seiner Lieb und Huld: Er kömmt, er kömmt den Sündern zu Trost und wahrem Hehl, schafft, daß ben Gottes Kindern verbleib ihr Erb und Theil.

9. Was fragt ihr nach dem Schreyen der Feind und ihrer Lück? Der Herr wird sie zerstreuen in einem Augenblick. Er kömmt, er kömmt ein König, dem warlich alle Feind auf Erden viel zu wenig zum Widerstande seynd.

10. Er kömmt zum Welt-Gerichte, zum Gluck, dem, der ihn flucht: Mit Gnad und süßem Lichte, dem, der ihn liebt und sucht; Ach komm, ach komm, o Sonne, o hohl uns allzumahl zum ewgen Licht und Wonne, in deinen Freuden-Saal.

12. D. G. D.

Mel. Nun dancket alle Gott. Ich dancke dir, mein Gott, daß du ein Mensch gebohren, mein König, daß ich nicht soll ewig seyn verlohren. Weil du selbst kommst zu mir, so freu ich billig mich, weil du selbst durch dein Wort sprichst: Zion, freue dich.

2. Ich dancke dir, daß du, mein Helfer, mir erworben Hehl und Gerechtigkeit, da ich war ganz verdorben, dein Einzug ist mein Ehr, dein Armuth macht mich reich: Drum Hosanna dir dein Volck singt allzugleich.

3. Bleib ja bey mir, mein Gott, laß mich dein Wort regieren, so wird kein Irrweg mich betrüben, noch verführen; komm zu mir durch dein Wort, komm in der letzten Noth, bring mich zur Friedens-Stadt, ins Leben durch den Tod.

4. Komm mir zu Trost und Freud

A 4

Abb. 132: „Wie soll ich dich empfangen“ im „Vopelius“ (1729)

Zuvor fand es sich schon in der Vorgänger-Ausgabe des *Dreßdnischen* von 1707 mit einer Eigenmelodie – aber wiederum nicht derjenigen von Crüger! – und zusätzlichen Verweisen auf zwei weitere Melodien, darunter auch die von *Herzlich tut mich verlangen*:

Von der Menschwerdung

Paul Gerhards.

In voriger Melodei/ oder wie nro. 363.

14. Wie soll ich dich empfangen/ und wie begeg' ich dir?
Dasser Welt Verlangen! O meiner See len Zier.

Verf. 10. Er kömmt zum Welt-Gerichte.

O Jesu! Jesu säze/ mir selbst die Fackel bey/
Damit/ was dich er göz ze/ mir kund und wissend sey.

Dein Zion streut dir Palmen
Und grüne Zweige hin/
Und ich will dir in Psalmen/
Ermuntern meinen Sinn/
Mein Herze soll dir grünen/
In stetem Lob und Preiß/
Und deinem Nahmen dienen/
So gut es kann und weiß.

Was hast du unterlassen/
Zu meinem Trost und Freu
Als Leib und Seele fassen/
In ihrem größtem Leid:
Als mir das Reich genommen/
Da Fried und Freude lacht/
Da bist/mein Heil! du kömst/
Und hast mich froh gemacht/

Ich

Abb. 133: „Wie soll ich dich empfangen“ im „Dreßdnischen“ von 1707; der Verweis auf „nro. 363.“ führt zu „Herzlich tut mich verlangen“.

Diese Befunde belegen eindeutig: Mit Blick auf die Gesangbuch-Situation der Zeit ist die von Bach vorgenommene Vertonung der ersten Strophe dieses Liedes auf Grundlage der Haßler-Melodie keineswegs außergewöhnlich, denn das Lied wurde in Bachs Umkreis laut den aktuellen Ausgaben des *Dreßdnischen* und des *Vopelius* in Leipzig tatsächlich auf diese Melodie gesungen. Crügers Eigenmelodie für Gerhardts Dichtung existierte zu dieser Zeit zwar schon seit gut achtzig Jahren, aber sie scheint im Leipziger Raum nicht in Gebrauch gewesen zu sein.

Komplexer ist die für Bachs Vertonung relevante Quellenlage bei Georg Werners *Ihr Christen auserkoren*: In den zu Bachs Leipziger Zeit aktuellen Ausgaben des *Dreßdnischen* (1727) und des *Vopelius* (1729) fehlt das Lied ganz, ebenso fehlte es zuvor im *Dreßdnischen* von 1707 und

im *Vopelius* von 1682. Allerdings findet sich die Lieddichtung im *Dreßdnischen* von 1656⁶⁷⁰ mit einer dorischen Melodie, die bei Zahn Johann Crüger zugeschrieben wird⁶⁷¹:

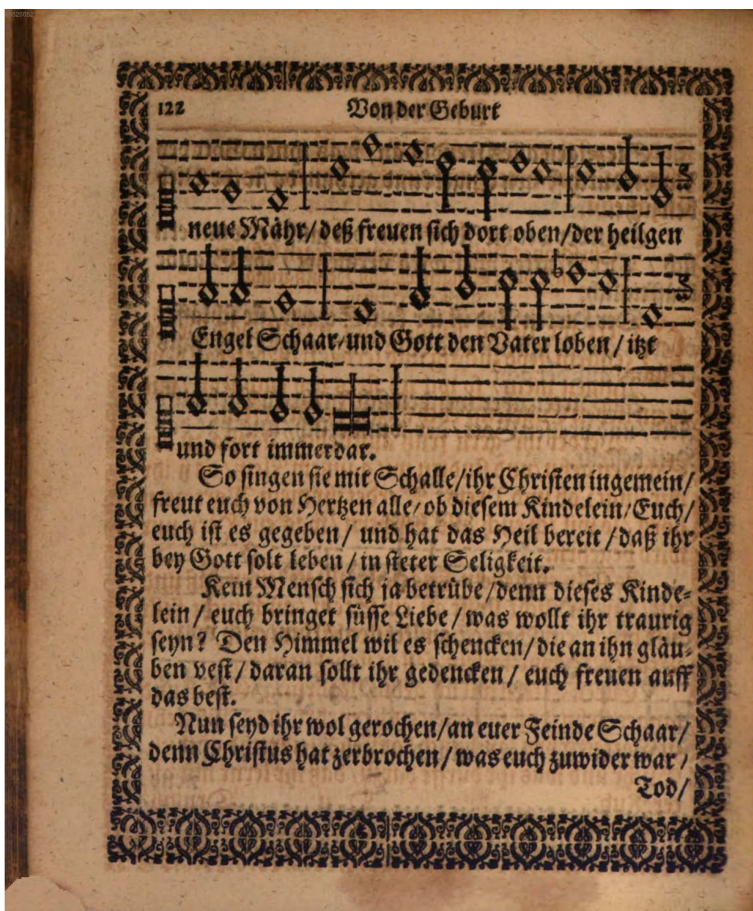


Abb. 134: „Ihr Christen auerkoren“ im „Dreßdnischen“ von 1656

In der *Praxis pietatis melica* von 1653⁶⁷² dagegen steht das Lied mit einer Dur-Melodie:

⁶⁷⁰ Dreßdnisches 1656, S. 121.

⁶⁷¹ Zahn3, 1890, S. 413 (Nr. 5422).

⁶⁷² Praxis pietatis melica 1653, Nr. 103.



Abb. 135: Generalbasssatz von Johann Crüger zum Lied „Ihr Christen auserkoren“ in der „Praxis pietatis melica“ (1653)

Daneben führt es der Leipziger *Vorrath* (1673)⁶⁷³ mit Verweis auf die Melodie *Ich dank dir, lieber Herre*:

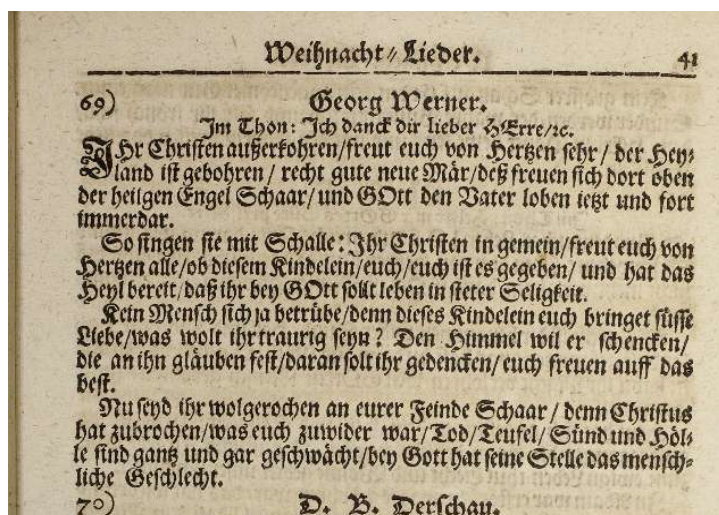


Abb. 136: „Ihr Christen auserkoren“ im Leipziger „Vorrath“ von 1673

⁶⁷³ Vorrath 1673, S. 41.

Im *Gothaischen neu-vermehrten Gesangbuch* von 1741⁶⁷⁴ findet es sich auch noch mit Verweis auf die Melodie *Valet will ich dir geben*⁶⁷⁵.

Werners Lieddichtung gehörte zu Bachs Leipziger Zeit wohl in seinem Umfeld nicht zum unmittelbar aktuellen Gesangbuch-Bestand, und schon im 17. Jahrhundert wurde sie offenbar mit vielen verschiedenen Melodien, aber nicht bzw. allenfalls unter anderem mit der Haßlerschen Melodie gesungen. Immerhin ergeben weitere Recherchen, dass Georg Philipp Telemann in seinem *Fast allgemeinen Evangelisch-Musicalischen Lieder-Buch* (Hamburg 1730) Georg Werners Lied der Melodie *Herzlich tut mich verlangen* zuordnet, die dort mit einem von Telemann selbst verfassten Generalbass (beginnend auf E-Dur) enthalten ist⁶⁷⁶.

Für den Schlusssatz der sechsten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*, „Nun seid ihr wohl gerochen“, ist also nicht mit derselben Eindeutigkeit wie für „Wie soll ich dich empfangen“ nachvollziehbar, warum Bach für dieses Lied gerade die Haßler-Melodie verwendete – es ist nicht einmal schlüssig nachzuvollziehen, warum er überhaupt eine Strophe dieses in Leipzig ohnehin kaum präsenten Liedes einsetzte.

Allerdings ist seit längerem bekannt, dass die sechste Kantate des Weihnachtsoratoriums insgesamt als Parodie einer verschollenen anderen geistlichen Kantate⁶⁷⁷ gelten kann: Womöglich übernahm Bach fast die komplette Musik (lediglich mit Ausnahme der Choralstrophe *Ich steh an deiner Krippen hier* und der Rezitative des Evangelisten) aus einer Gottesdienstmusik zum Michaelis-Fest (29. September) des Jahres 1734⁶⁷⁸. Das würde bedeuten, dass das finale Choral-Concerto schon in der Parodievorlage die Haßler-Melodie präsentierte, entweder mit genau derselben Liedstrophe wie danach im *Weihnachts-Oratorium* – besonders die Textzeilen „Tod, Teufel, Sünd und Hölle / sind ganz und gar geschwächt“ am Beginn des Abgesangs könnten auch in einer Kantate gestanden haben, die den Sieg des Erzengels Michael über den Drachen zum Thema hat⁶⁷⁹ – oder mit einem passenden Vers aus einem anderen Lied.

⁶⁷⁴ Gothaisches 1741, S. 807.

⁶⁷⁵ Die von Fischer (Fischer 1878, Bd. I, S. 401) für Werners Lied angegebene Quelle „Dresden 1731“ konnte nicht verifiziert werden; sie bezieht sich jedenfalls nicht auf eine entsprechende Auflage des *Dreßdnischen*, denn dort ist es auch 1732 nicht enthalten. Von weiteren Fundorten – Eisenach 1712 (mit Melodieverweis auf *Ach Herr, mich armen Sünder!*), Dresden 1718 und 1726 (Melodieverweis auf *Valet will ich dir geben*) und Leipzig 1717 – berichtet Andreas Glöckner, leider ohne genauere Angaben der Gesangbuch-Titel (Glöckner 2000, S. 324).

⁶⁷⁶ Vgl. Telemann 1730, S. 70. Die Melodiezuweisung ergibt sich über das Inhaltsverzeichnis: Dort ist *Ihr Christen auserkoren* im Alphabet aufgeführt und mit Verweis auf den Satz Nr. 134 auf S. 70 versehen.

⁶⁷⁷ Dieses Forschungsergebnis aus dem Umkreis der Arbeiten an der NBA publizierte Alfred Dürr schon 1967 (vgl. Dürr 1967, S. 7).

⁶⁷⁸ Vgl. Glöckner 2000.

⁶⁷⁹ Hierauf weist auch Andreas Glöckner hin (Ebd., S. 324).

In jedem Fall aber hätte Bach mit der Musik des parodierten Choral-Concertos auch den Cantus firmus schon übernommen und dazu gegebenenfalls lediglich einen für das *Weihnachts-Oratorium*-Finale passenden neuen Text gesucht. Die Beziehung zwischen Text- und Melodieauswahl wäre im Fall einer Neutextierung umgekehrt: Die Melodie wäre schon gegeben gewesen, das Versmaß eines eventuell neu für das *Weihnachts-Oratorium* ausgewählten Textes musste zu ihr passen.

16.2 Die Fokussierung auf „O Haupt voll Blut und Wunden“ als theologischer Grund der Kombination von „Wie soll ich dich empfangen“ mit der Haßler-Melodie im 19. Jahrhundert

Im Vergleich zur komplexeren Quellenlage bei „Nun seid ihr wohl gerochen“ birgt die Zuweisung der Haßler-Melodie für Paul Gerhardts „Wie soll ich dich empfangen“, wie bereits dargelegt, keinerlei Rätsel, weil sie durch die angeführten Gesangbuch-Belege als für die Leipziger liturgische Gesangspraxis üblich nachgewiesen werden kann. Dennoch wurde gerade die Kombination der Adventslied-Strophe mit dieser Melodie schon früh in der Rezeptionsgeschichte des wiederentdeckten Werks – ab der Mitte des 19. Jahrhunderts – zur Grundlage für theologische Überlegungen in Bezug auf die pastorale Botschaft des *Weihnachts-Oratoriums*, deren Resultate bis heute immer wieder in Programmhefttexten, Predigten und Rezensionen, teilweise aber auch in der Fachliteratur auftauchen.

Die zentrale Idee dieser Überlegungen umfasst, kurz gesagt, die folgende These: In der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums*, wo es inhaltlich um die Geburt Jesu Christi geht, werde zugleich schon auf dessen Passion vorausverwiesen – und zwar auf musikalischem Wege, vermittelt durch die Wahl der Melodie von *O Haupt voll Blut und Wunden* für das Adventslied *Wie soll ich dich empfangen*.

Zweierlei Umstände bedingten im 19. Jahrhundert das Entstehen solcher Überlegungen: Erstens die Unkenntnis der Tatsache, dass *Wie soll ich dich empfangen* laut entsprechenden Verweisen in den Leipziger Gesangbüchern der Bach-Zeit ebendort tatsächlich stets auf die Haßler-Melodie gesungen wurde – dies wird für Bach ja der ursprüngliche Anlass gewesen zu sein, für die Gerhardt-Strophe in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* diese Melodie zu wählen. Zweitens die verbreitete Überzeugung, die Haßler-Melodie sei seit je her *vor allem* mit Paul Gerhardts Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* konnotiert – dies gilt mit Sicherheit für die heutige Zeit, und es gilt mit einiger Wahrscheinlichkeit auch schon zumindest für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber es gilt nicht für die Zeit Johann Sebastian Bachs. Ein Leipziger

Gottesdienstbesucher des Jahres 1734 hat beim Erklängen der Haßler-Melodie wohl noch immer in erster Linie an *Herzlich tut mich verlangen* oder aber *Ach Herr, mich armen Sünder* gedacht⁶⁸⁰ – in den Gesangbüchern der Zeit nennen die Melodieverweise bei allen weiteren Liedern, die auf die Haßler-Melodie gesungen werden sollten, praktisch immer einen dieser beiden Titel.

Ursache für beide Umstände ist vor allem fehlendes Wissen über die für Bach relevanten Gesangbücher – heutzutage sind solche Kenntnisse zwar auch vornehmlich hymnologisches Spezialwissen, aber die Informationen sind zumindest leicht zugänglich. Im 19. Jahrhundert dagegen waren die Gesangbuchbestände der fraglichen Zeit und Region vermutlich noch gar nicht untersucht. Gleiches gilt selbstverständlich auch für Erbauungsbücher und für andere geistliche Literatur aus Bachs Umfeld, die heute in weiten Teilen erforscht und leicht greifbar ist. Im 19. Jahrhundert hat man sich auf einer weitaus schmaleren Quellenbasis dennoch durch Bachs Musik dazu inspiriert gefühlt, auch deren spirituelle Dimension zu ergründen – die Vorgehensweise war dabei jedoch zwangsläufig eher spekulativ als präzise quellenbezogen.

Wie kam es aber zur Fokussierung auf *O Haupt voll Blut und Wunden* als Haupt-Text zu Haßlers Melodie? Im 19. Jahrhundert verbreitete sich im Zuge der Bach-Renaissance zunächst der Ruhm der *Matthäus-Passion*, die Felix Mendelssohn Bartholdy am 11. März des Jahres 1829 in Berlin erstmals seit Bachs Tod wieder aufgeführt hatte. Unter den Choralsätzen der *Matthäus-Passion* hatte offenbar von Anfang an der letzte – *Wenn ich einmal soll scheiden* – für das Publikum eine hervorgehobene Bedeutung, befördert u. a. auch durch Mendelssohns bei der Wiederaufführung des Werks 1841 in Leipzig angewandten (und danach von vielen Interpreten kopierten) Kunstgriff, diesen Choralatz *a cappella* singen zu lassen⁶⁸¹ und ihn damit vor der gesamten anderen Musik der *Matthäus-Passion* markant abzusetzen. Da auf diesem Wege die Melodie in Bachs textnaher Vertonung zusammen mit dem Liedtext bei immer mehr Rezipienten zum Sinnbild für *den* Passionschoral schlechthin wurde, erfuhr die schon im 17. Jahrhundert geknüpfte Verbindung der Haßler-Melodie mit der Lieddichtung *O Haupt voll Blut und Wunden* noch einmal eine nachdrückliche Aktualisierung, und das Lied rückte gemeinsam mit dieser Melodie im kollektiven Bewusstsein von Konzertgängern – und analog dazu wohl auch von Gottesdienstbesuchern – in den obersten Rang der Kategorie *Passionslied*. Ein Leipziger Gesangbuch aus dem Jahre 1844 z. B. führt *O Haupt voll Blut und Wunden* mit dem lapidaren Hinweis „zu bekannter Melodie“⁶⁸². Ferner fanden sich zwei Ausgaben eines

⁶⁸⁰ Vgl. Elmar Seidels diesbezügliche Anmerkung (Seidel 2001, S. 67).

⁶⁸¹ Vgl. hierzu Klek 2010.

⁶⁸² Gesangbuch Leipzig, S. 49.

Gesangbuchs, in denen *O Haupt voll Blut und Wunden* zwar noch mit Melodieverweis auf *Herzlich tut mich verlangen* versehen, letzteres Lied selbst aber gar nicht mehr enthalten ist⁶⁸³. Zu der bis heute nachwirkenden und in dieser Nachhaltigkeit singulären Popularisierung von *O Haupt voll Blut und Wunden* und – in Verbindung mit diesem Text – auch der Haßler-Melodie trugen außerdem zahlreiche Komponisten bei, die das Lied zur Grundlage eigener Bearbeitungen machten⁶⁸⁴ – allen voran Mendelssohn selbst mit seiner gleichnamigen Choralkantate von 1830.

Nach dem konzertanten Erfolg der *Matthäus-Passion* musste das *Weihnachts-Oratorium* indes noch längere Zeit auf seine Wiederentdeckung warten. Es wurde erstaunlicherweise erst beinahe 30 Jahre nach der *Matthäus-Passion* – am 17. Dezember 1857 in der Berliner Singakademie – zum ersten Mal nach Bachs Tod wieder aufgeführt. Freilich war es auch erst im Jahr davor im Rahmen der ersten Bach-Ausgabe publiziert und damit für die Allgemeinheit verfügbar gemacht worden⁶⁸⁵. Allerdings diskutierte man schon lange vor dieser Edition in der Fachwelt über das Werk, und innerhalb dieser Diskussion wurde seinerzeit das *Weihnachts-Oratorium* hinsichtlich der Komplexität des musikalischen Satzes und der musikalisch-theologischen Ausdruckstiefe mit der *Matthäus-Passion* verglichen. Dieser Vergleich fiel zunächst zum Nachteil für das *Weihnachts-Oratorium* aus; hierzu trug zusätzlich auch die – vermutlich auf Carl von Winterfeld zurückgehende – Entdeckung bei, dass die Musik des Oratoriums in weiten Teilen aus Parodien weltlicher Kantaten besteht⁶⁸⁶.

Auf entsprechende Kritik reagierend machten sich Wilhelm Rust (1822-1892, Herausgeber der Bach-Gesamtausgabe), Johann Theodor Mosewius (1788-1858, Musikdirektor der Universität Breslau) und Carl von Winterfeld (1784-1852, Musikwissenschaftler) daran, die theologisch-musikalische Qualität des *Weihnachts-Oratoriums* unter Beweis zu stellen und damit das Werk gegen die Kritiker zu verteidigen. Sie verwandten

„a number of tactics to this end, explicating musical and theological connections in the Christmas Oratorio to Bach’s other sacred works, primarily to the St. Matthew Passion”⁶⁸⁷.

⁶⁸³ So z. B. im Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen, Berlin 1829 (S. 99f.), ebenso in der Ausgabe desselben Buches von 1874 (S. 99f.).

⁶⁸⁴ Vgl. den Überblick, den Konrad Klek in seinem o. g. Aufsatz vermittelt (Klek 2010).

⁶⁸⁵ Als Band 5.2 der Bach-Ausgabe, herausgegeben von Wilhelm Rust.

⁶⁸⁶ Die Geschichte der frühen Rezeption des wiederentdeckten Weihnachts-Oratoriums schildert unter Angabe zahlreicher Quellen Carolyn Carrier-McClimon (Carrier 2014).

⁶⁸⁷ Carrier 2014, S. 37.

Carl von Winterfelds Ausführungen zu diesem Thema datieren schon aus den 1840er Jahren. Sie markieren so klar die Ursprünge der Rezeption von *Wie soll ich dich empfangen* in Verbindung mit Haßlers Melodie als Passionschoral im *Weihnachts-Oratorium*, dass sie hier ausführlich zitieren werden sollen:

„Und nun schließt sich in vierstimmigem Gesange die erste Strophe des schönen Adventsliedes an von Paul Gerhard [sic!] ‚Wie soll ich dich empfangen‘ etc. doch nicht mit der gewöhnlich dafür angewendeten Melodie Melchior Teschners zu dem Liede von Valerius Herberger: ‚Valet will ich dir geben‘ sondern der des Passionsliedes gleicher Strophe ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘. Und doch dürfen wir uns nicht wundern, die Töne eines Passionsliedes hier, in einem Weihnachtsgesange, angeschlagen zu hören: Ist nicht dem ersten Sonntage der Rüstzeit auf das Fest der Geburt des Herrn, und dem Palmsonntage, der Pforte durch die wir eingehen zu der Betrachtung seines erlösenden Leidens, ein und derselbe Abschnitt aus dem Evangelium des Matthäus gemeinschaftlich, die Erzählung von seinem Einzuge in Jerusalem, die mit dem Rufe endet: ‚Gebenedeiet sei der da kommt im Namen des Herrn?‘ Singen wir nicht um die eine und die andere heilige Zeit jenes Lied Gerhards mit gleicher Erbauung? Die innere Beziehung beider Feste hat man von jeher lebhaft empfunden, und auch in anderen Werken bildender Kunst sie anschaulich geltend zu machen gestrebt.⁶⁸⁸“

Von Winterfeld führt dann noch aus, auf vielen Gemälden des 16. Jahrhunderts, die die Geburt Christi zum Inhalt haben, fänden sich die Gestalten zweier Engel, der „Engel der Kindheit“ und der „Engel des Leidens und des Todes“⁶⁸⁹, welcher auf die Passion vorausweise.

Carl von Winterfelds Argumentation ist Punkt für Punkt gut nachvollziehbar: Tatsächlich erscheint Paul Gerhards Lied *Wie soll ich dich verlangen* im 19. Jahrhundert in den vom Verfasser konsultierten Gesangbüchern oft mit Verweis auf Teschners Melodie zu Herbergers *Valet will ich dir geben* oder aber auf die Melodie von *Schatz über alle Schätze*, die allem Anschein nach ebenfalls diejenige von Teschner ist; diese Melodie wird auch in vielen Gesangbüchern des 18. Jahrhundert schon für *Wie soll ich dich empfangen* angegeben, es handelt sich also um eine schon länger bestehende Verknüpfung. Von der Leipziger Tradition, das Lied auf die

⁶⁸⁸ Winterfeld 1847, S. 344f.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 345.

Haßler-Melodie zu singen, kann von Winterfeld dagegen kaum gewusst haben. Er musste annehmen, Bach selbst habe die Melodie für diese Liedstrophe ausgewählt.

Mit dem Wissen um die besondere Leipziger Tradition scheint von Winterfelds Argumentation denn auch in die Irre zu führen: Bach hat die Melodie nach heutigem Kenntnisstand eben nicht selbst gewählt, sondern er folgte der üblichen Zuweisung im Gesangbuch. Die absichtliche Wahl der Melodie eines Passionsliedes für eine adventliche Strophe scheint damit widerlegt⁶⁹⁰.

Allerdings schließt die Tatsache, dass diese Melodiezweisung nicht auf Bach, sondern auf die zeitgenössischen Gesangbuch-Tradition zurückgeht, nicht grundsätzlich aus, dass es sich um eine überlegte, den Inhalt bzw. Charakter des Liedtextes berücksichtigende (und nicht um eine beliebige) Zuweisung handelt. Freilich wurden Melodie-Zuweisungen zu Liedtexten geradezu inflationär vorgenommen, und es gab auch im 18. Jahrhundert schon scharfe Kritik an diesem Verfahren. So schreibt etwa Johann Mattheson bereits 1725: „Es taugt nicht, daß wir so viele Lieder, und so wenige Melodien haben“⁶⁹¹, und weiter unten polemisierend:

„Brav auf einen Gesang 40. biß 50. Texte geschmiedet, jeder von einem halben Schock Strophen, und nur dabey geschrieben, in voriger Melodie, so ist der Sache schon geholfen“⁶⁹².

In einem Hamburger Gesangbuch fand Mattheson, wie er etwas weiter unten anführt, u. a. die Melodie *Herzlich tut mich verlangen* mit 24 Texten belegt⁶⁹³.

Für diese Untersuchung wurde auf Basis des *Dreßdnischen* eine Gegenprobe gemacht: Es konnte festgestellt werden, dass es in der verfügbaren Ausgabe von 1727 insgesamt sogar 31 Lieder gibt, die auf die Haßler-Melodie gesungen wurden. Insofern scheint Matthesons Kritik berechtigt.

Allerdings führt ein differenzierter Blick in diesem Fall auch zu einem differenzierteren Ergebnis. Erstens wurde *Wie soll ich dich empfangen* nicht von einem Verseschmied der Haßler-Melodie auf den Leib geschrieben, sondern es hatte, wie oben erwähnt, sogleich eine Eigenmelodie, die sich aus unbekannten Gründen lediglich zunächst nicht allerorten durchsetzte. Und zweitens lässt die Begutachtung all derjenigen Texte, die im *Dreßdnischen* der Haßler-Melodie zugewiesen sind, durchaus vermuten, dass hier eine gewisse theologisch-musikalische

⁶⁹⁰ So urteilen u. a. Meinrad Walter (Walter 2006, S. 58f.) und Walter Blankenburg (Blankenburg 1982, S. 46f.).

⁶⁹¹ Mattheson 1725, S. 314.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd., S. 315.

Intelligenz am Werke war: Insgesamt dreizehn dieser Lieder, also weit mehr als ein Drittel, finden sich in der Rubrik „Von Kranckheit, Tod und Sterben“ und sind dem Aussage-Horizont des ebenfalls in dieser Rubrik beheimateten *Herzlich tut mich verlangen* verwandt. Drei (darunter *O Haupt voll Blut und Wunden*) gehören zur Kategorie „Vom Leiden und Sterben Jesu Christi“, sind also Passionslieder; zwei (darunter *Ach Herr, mich armen Sünder*) sind Buß- und Beichtlieder. Hinzu kommen drei „Klag- und Trost-Lieder, in Creutz und Anfechtung“ sowie zwei Abendlieder, ein Lied „Vom christlichen Leben“, das die *Vanitas*-Thematik ausbreitet – und u. a. auch drei Adventslieder (darunter *Wie soll ich dich empfangen*), von denen eines einen Passionsbezug herstellt und ein weiteres den Gedanken der Niedrigkeit (in barockem Deutsch „O wie so niederträchtig“) des arm und nackt in die Welt kommenden Gottessohnes ausführt. Kein einziger Liedtext ist auffindbar, der in seiner Grundaussage im Widerspruch zum melancholischen, sehnsüchtigen oder klagenden Charakter der Haßler-Melodie steht; die Melodie taucht nirgends mit einem Lied österlicher, pfingstlicher, weihnachtlicher oder allgemein jubelnder Prägung auf⁶⁹⁴. Freilich sind 31 Lieder zu einer Melodie (unter insgesamt 804) nicht wenig, aber Matthesons Kritik trifft in diesem Fall dennoch nur bedingt – und besonders der Umstand, dass noch zwei weitere Adventslieder mit der Haßler-Melodie kombiniert wurden, soll im Gedächtnis behalten werden.

Zurück zu Carl von Winterfelds Argumentation. Sein lapidarer Befund, man höre in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* „die Töne eines Passionsliedes“, muss relativiert werden: Er bezieht sich, für Bachs Zeit sicherlich nicht zutreffend, auf *O Haupt voll Blut und Wunden* als vermuteten Haupt-Text zur Haßler-Melodie. Vor dem Hintergrund des heutigen hymnologischen Kenntnisstandes über die hauptsächlich von dieser Liedweise transportierten Texte würde man aber sicher *Herzlich tut mich verlangen* als den an erster Stelle mit dieser Melodie assoziierten Text ansehen.

Von ganz uneingeschränkter Bedeutung ist dessen ungeachtet aber trotzdem von Winterfelds wichtiger Hinweis auf die Matthäus-Perikope, die lange in der lutherischen Kirche – zu Bachs Zeiten und auch noch im 19. Jahrhundert – sowohl am 1. Adventssonntag wie auch am Palmsonntag gelesen wurde und Predigttext war: Es handelt sich um Matth 21,1-9, die Geschichte vom Einzug Jesu in Jerusalem⁶⁹⁵:

⁶⁹⁴ Insofern übrigens ist die Praxis, Georg Werners Weihnachtslied *Ihr Christen auserkoren* auf die Haßler-Melodie zu singen, tatsächlich bemerkenswert außergewöhnlich – und würde nicht, wie oben dargelegt, immerhin auch Telemann bei dieser Melodie auf Werners Lied verweisen, dann müsste man doch annehmen, es handle sich um einen Kunstgriff Bachs zwecks musikalischen Brückenschlags vom Anfang zum Ende des *Weihnachts-Oratoriums*. Darauf ist noch zurückzukommen.

⁶⁹⁵ Nach heutiger Leseordnung wird dieses Evangelium noch immer am 1. Advent gelesen, während am Palmsonntag der Einzug Jesu in Jerusalem nach Johannes (Joh 12,12-19) vorgetragen wird.

DA sie nu nahe bey Jerusalem kamen gen Bethphage / an den Oleberg / Sandte Jhesus seine Jünger zween / vnd sprach zu jnen / Gehet hin in den Flecken / der fur euch ligt / Vnd balde werdet jr eine Eselin finden angebunden / vnd ein Füllen bey jr / Löset sie auff / vnd füret sie zu mir. Vnd so euch jemand etwas wird sagen / so sprecht / Der HERR bedarff jr / so bald wird er sie euch lassen. Das geschach aber alles / Auff das erfüllet würde / das gesagt ist durch den Propheten / der da spricht / Saget der tochter Zion / Sihe / Dein König kompt zu dir Senfft-mütig / vnd reit auff einem Esel / vnd auff einem Füllen der lastbaren Eselin.

DJe Jünger giengen hin / vnd theten wie jnen Jhesus befohlen hatte / vnd brachten die Eselin vnd das Füllen / Vnd legten jre Kleider drauff / vnd satzten jn drauff. Aber viel Volcks breitet die Klei der auff den weg. Die andern hieben Zweige von den Bewmen / vnd streweten sie auff den weg. Das Volck aber das vorgieng vnd nachfolget / schrey vnd sprach / Hosianna dem Son Daud / Gelobet sey der da kompt in dem Namen des HERRN / Hosianna in der höh.

Carl von Winterfeld erkannte vollkommen richtig den inneren Zusammenhang zwischen der Advents- und der Passionszeit, der sich in der bedeutungsvollen Wahl ein- und derselben Perikope für den Beginn der „Rüstzeit“ auf das Weihnachtsfest und dem Beginn der Karwoche niederschlägt, und er benannte zudem eine Tradition, die sich bis in die evangelischen Gottesdienstprogramme unserer Tage hinein erhalten hat: Man singt Paul Gerhardts *Wie soll ich dich empfangen*, eigentlich ein Adventslied und auch in der entsprechenden Abteilung der Gesangbücher zu finden, häufig auch am Palmsonntag.

Die gemeinsame Beziehung der Perikope zu der beiden Tagen findet sich in Gerhardts Liedtext u. a. explizit am Beginn der zweiten Strophe: „Dein Zion streut dir Palmen / und grüne Zweige hin“. Weniger eindeutige Bezüge gibt es darüber hinaus in größerer Zahl: So heißt es etwa am Beginn der vierten Strophe: „Ich lag in schweren Banden: / Du kommst und machst mich los.“ Allein das Verb „kommen“ für sich genommen bezieht sich schon auf die ersehnte Ankunft Christi⁶⁹⁶ oder, wie es im barocken Deutsch bedeutungsgleich heißt, seine „Zukunft“ (im Sinne von „Hinzukommen“). Die „schweren Bande“ beschreiben die sündhafte Verstrickung in die „Welt und Fleisches Lust“⁶⁹⁷, aus der Christus die Menschen befreit; einige Theologen der

⁶⁹⁶ Anknüpfend an Offb 22,20: „Es spricht, der dies bezeugt: Ja, ich komme bald. - Amen, ja, komm, Herr Jesus!“.

⁶⁹⁷ Vgl. Arndt 1675, S. 7.

Barockzeit deuten den Bericht von der Eselin und dem Füllen, die die Jünger für Christus holen sollen, allegorisch auf die Befreiung von den Sünden hin:

„Vnd balde werdet jr eine Eselin finden angebunden / vnd ein Füllen bey jr /Löset sie auff / vnd füret sie zu mir“,

lautet ja Matth 21,2 – das Losbinden („Auflösen“) des Knotens, mit dem die Tiere fixiert sind, wird als Bild für das Lösen der „schweren Bande“ wie „Geiz / Wollust / Hoffart“ genommen, mit denen der Mensch „gebunden als mit Stricken“⁶⁹⁸ ist.

16.3 Die Exegese der Perikope Matth 21,1-9 in barocken Erbauungsbüchern

Zur Klärung, inwieweit vor dem Hintergrund der barocken lutherischen Theologie eine innere Beziehung zwischen Advent und Passionszeit tatsächlich so relevant ist, dass sie für die Leipziger Liederbuch-Macher für die Melodie-Zuweisung ausschlaggebend war und darüber hinaus auch Bach und seinem Librettisten⁶⁹⁹ bewusst gewesen sein konnte, muss die für Bach und Leipzig relevante exegetische Tradition zu Rate gezogen werden.

Fündig in puncto Passionsbezug wird man in der *Evangelischen Schlußkett*⁷⁰⁰ des Theologen Heinrich Müller (1631-1675) – ein Erbauungsbuch mit Auslegungen der Sonn- und Festtags-evangelien, das Bach selbst in seiner privaten Bibliothek hatte.

Müller geht in seiner Auslegung von Matth 21,1-9 zum ersten Advent von der Befragung Christi durch Pilatus aus; Christi Aussage, sein Reich sei „nicht von dieser Welt“⁷⁰¹, bildet eine Brücke zum Einzug in Jerusalem, bei der Christus zwar als König, aber „auf eine andere Art als die weltliche König“ auftritt: „diese mit lachendem Munde, er unter vielen bitteren Thränen“. Wenig später heißt es, Christus reise nach Jerusalem, „allda zu leiden“⁷⁰²:

„Daselbst wolt er leiden, damit sein Leiden, weil es aller Welt nutzen sollte, auch aller Welt kund würde. Das heißt ja williglich gelitten, dem Tod in die Arme gelauffen, ihm Trotz geboten mit Hosianna und Victoria.“⁷⁰³

⁶⁹⁸ Ebd.

⁶⁹⁹ Der Librettist ist im Falle des *Weihnachts-Oratoriums* nach heutigem Forschungsstand namentlich nicht bekannt, vgl. u. a. Meinrad Walter, *Weihnachtsoratorium*, a. a. O., S. 29.

⁷⁰⁰ Müller 1734.

⁷⁰¹ Ebd., S. 1

⁷⁰² Ebd., S. 2

⁷⁰³ Ebd.

Es folgt ein Passus über Christi Gehorsam bis zum Kreuz, seinen Opfertod für uns und die von uns erwartete Kreuzesnachfolge.

Im Hauptteil seiner Auslegung deutet Müller Vers für Vers, Wort für Wort des ganzen Textes und berührt dabei die zahlreichen typisch „adventlichen“ Aspekte: Das Kommen Christi gemäß der im Evangelium zitierten alttestamentlichen Prophezeiung (Sach 9,9), seine Sanftmütigkeit, seine Armut, sein Königtum, sein sehnsüchtiges Erwartet-Sein durch Zion und durch die Seele jedes einzelnen Gläubigen, sein Kommen im Fleisch, sein Kommen im Geist, sein Einzug in die Herzen der Gläubigen, um nur einige Aspekte zu nennen.

Am Schluss jedoch kommt Müller zurück auf den Anfang seiner Ausführungen, diesmal in Gestalt einer Mahnung:

„Wie veränderlich ist doch des Menschen Hertz! Die Christum hie einen König nannten, sprachen nach dreyen Tagen: wir haben keinen König, denn nur den Kayser. Die ihm hier das Hosianna zuruffen; Der König lebt, schreien nach dreyen Tagen: Laß ihn creutzigen, sein Blut komme über uns und unsere Kinder.“⁷⁰⁴

Die Auslegung des Textes wird also gerahmt von Hinweisen auf die Passion – und dies explizit als Deutung des doppelt in der Leseordnung vertretenen Textes zum *1. Adventssonntag*: An späterer Stelle im Buch, wo dieselbe Perikope als Text zum Palmsonntag erscheinen müsste, begnügt er sich mit dem Hinweis:

„Das Evangelium am Palm Sonntag ist droben bey dem Sonntag des ersten Advents erklärt.“⁷⁰⁵

Keine andere Auslegung also, keine alternative Schwerpunktsetzung zum anderen Termin im Kirchenjahr: ein- und dieselbe Exegese gilt sowohl für den Einstieg in die Adventszeit wie auch für den Eingang in die Karwoche⁷⁰⁶.

⁷⁰⁴ Ebd., S. 31.

⁷⁰⁵ Ebd., S. 341.

⁷⁰⁶ Ganz ähnlich verfährt Müller in seinem *Evangelischen Herzensspiegel* (Müller 1732, S. 2-10): Auch hier begegnet ein Einstieg in die Auslegung mit deutlichem Verweis auf den Antritt des Leidensweges, der mit dem Einzug in Jerusalem verbunden ist; auch hier am Palmsonntag lediglich der Rückverweis auf die Auslegung desselben Textes zum 1. Advent.

Freilich ist dies nur ein einzelnes exegetisches Werk von einigen, die für Bach und sein Umfeld relevant gewesen sein können. Und ein Blick in Johann Arndts *Postilla*⁷⁰⁷ zeigt, dass in den dort enthaltenen vier Predigten zum 1. Advent der Passionsbezug der Perikope so gut wie keine Rolle spielt. Dennoch belegt Heinrich Müllers eindringliches Verweisen auf Leiden und Sterben Christi im adventlichen Rahmen, dass eine exegetische Brücke vom ersten Advent zum Palmsonntag und darüber hinaus zum Kreuzigungsgeschehen im Auslege-Horizont der Zeit mit Sicherheit einen Platz hatte.

Zieht man all dies in Betracht, dann wird man eine wie auch immer geartete vorausweisende, übergeordnete Bedeutung jenes kurzen Momentes, in dem die Paul-Gerhardt-Liedstrophe in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* erklingt, zumindest nicht mehr rundweg von der Hand weisen. Es ist evident, dass die Haßlersche Melodie durch die vielfältige Verwendung innerhalb der Sterbe-, Passions- Buß-, aber eben auch Adventslieder beim Gottesdienstbesucher der 1730er Jahre durchaus nonverbal generierte Assoziationen über das gesamte umschriebene Themenfeld hinweg erwecken konnte. Es ist ferner bekannt, dass die Perikope des ersten Advents und des Palmsonntags als Bibeltext identisch sind und von den Theologen der barocken lutherischen Orthodoxie auch exegetisch identisch behandelt werden konnten.

Es ist aber auch klar, dass das Lied *O Haupt voll Blut und Wunden* nicht im Zentrum eines solchen Geflechts von Bezügen steht. Zwar hatte dieses Lied u. a. durch die Aufführungen der *Matthäus-Passion* Bachs auch im Leipzig der 1730er Jahre sicherlich schon eine gewisse Bekanntheit erlangt, aber die traditionell mit dieser Melodie verbundenen Liedtexte dürften auch in dieser Zeit doch noch die größere assoziative Wirkung gehabt haben.

Friedrich Spitta hat schon im Jahre 1908 eine direkte Verbindung zu Gerhardts Passionslied mit einer detaillierten hymnologischen Begründung widerlegt⁷⁰⁸, dabei aber gleichzeitig das Kind mit dem Bade ausgeschüttet, indem er mit dem Ausschluss einer „charakteristische[n] Passionsbedeutung“⁷⁰⁹ der Melodie auch gleich jede andere konkretere Bedeutung derselben in Frage stellte – mit dem Hinweis darauf, dass dieselbe Melodie u. a. auch für „das Danklied ‚Ich danke dir mit Freuden‘, das Loblied ‚Du meine Seele singe‘“⁷¹⁰ verwendet worden sei und dass – hier bezieht er sich auf den Schlusssatz des *Weihnachts-Oratoriums* –

⁷⁰⁷ Arndt 1675, S. 1-16.

⁷⁰⁸ Spitta 1908, S. 25-27.

⁷⁰⁹ Ebd., S. 26.

⁷¹⁰ Ebd., S. 26.

„schon durch die Behandlung der Melodie in Dur jede Erinnerung an ‚O Haupt voll Blut und Wunden‘ ausgelöscht⁷¹¹“

wäre. Freilich gilt all dies nicht für die Leipziger Praxis zu Bachs Zeit, wie der Blick in die entsprechenden Gesangbücher beweist.

Spittas jeglichen Passionsbezug negierende Argumentation erscheint daher insgesamt ebenso vorschnell zu sein wie ein allzu eng gefasster Deutungsansatz in Richtung „Passion“ – auch der Hinweis auf die Dur-Tonalität ist in diesem Zusammenhang nicht aussagekräftig: Erklingt doch in der *Matthäus-Passion* die Haßler-Melodie dreimal komplett in Dur, zweimal davon mit einer Strophe aus *O Haupt voll Blut und Wunden*.

16.4 Textlich-musikalische Untersuchung des Chortalsatzes „Wie soll ich dich empfangen“

Der Rahmen einer musikalisch-theologischen Analyse der Choralstrophe *Wie soll ich dich empfangen* im *Weihnachts-Oratorium* wäre damit ausführlich abgesteckt. Nun gilt es, den Satz selbst zu untersuchen mit Blick auf eventuelle textlich-musikalische Spezifika, die weiteren Aufschluss geben könnten über seine Aussage-Intention:

⁷¹¹ Ebd., S. 27.

Soprano
Flauto traverso
I, II in 8va
Oboe I, II
Violino I
Sopr. Fl. I, II

Alto
Violino II

Tenore
Viola

Basso
Violoncello

Fagotto
Continuo
Organo (*bez.*)
Organo

5. Choral

Instr.: tr

Wie soll ich dich empfan - gen und wie be - gegn' ich dir?
O al - ler Welt Verlan - gen, o mei - ner See - len Zier!

O Je - su, Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O — Je - su, Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Je - su, Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -
O Je - su, Je - su, set - ze mir selbst die Fak - kel bei, da -

mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei!
mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei! — !
mit —, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei! — !
mit, was dich er - göt - ze, mir kund und wis - send sei! — !

Abb. 137: Choralsatz „Wie soll ich dich empfangen“ in der ersten Kantate des „Weihnachts-Oratoriums“

Ein hervorstechendes Merkmal dieses Choralsatzes, das sich in dieser Häufung in keiner anderen Choralatz-Vertonung dieser Melodie findet, ist die Seufzermotivik. Sie erscheint in Gestalt von Achtel-Zweierbindungen, bei denen der erste Ton jeder Figur jeweils den zweiten der vorangegangenen wiederholt, aufwärts- und abwärtsgerichtet sogleich am Beginn in der Altstimme, wird im Alt in T. 11 nochmals aufgegriffen und tritt am Ende des Satzes (T. 15) erneut,

nun imitatorisch, in Tenor und Bass auf. Kleine Ansätze zu einer solchen Seufzermotivik in Bachs Sätzen zu dieser Melodie finden sich sonst nur noch in BWV 244/15, 244/17 und 244/44 sowie im Schlusschoral der Kantate 161 – dort gleich zu Beginn einmal im Alt bei dem Wort „Leib“. Mit diesen Seufzern korrespondiert im vorliegenden Satz die diminuierende Verzierung der Melodie am Ende des Stollens, die gleichfalls aufseufzenden Charakter hat – sie begegnete schon in BWV 244/62 *Wenn ich einmal soll scheiden*, wo sie in der Melodie ebenfalls am Stollenende, allerdings ein Viertel früher, vorkommt.

Ebenso ein markantes Merkmal ist der Satzbeginn auf E-Dur, der (unbeschadet der nicht-phrygischen Durterz Gis) auf eine explizit phrygische Sichtweise der Melodie deutet⁷¹². Entsprechend fährt der Bass mit einer aufsteigenden phrygischen Skala fort, die (das Gis im ersten Akkord wieder auflösend) bis zur sechsten Stufe geführt wird, ehe sie im Sprung auf das F zurückfällt und damit eine wiederum phrygische Kadenz nach E-Dur am Ende der ersten bzw. dritten Melodiezeile einleitet. Die phrygische Kadenz an dieser Stelle findet sich gleichfalls nur in einer Minderheit von Bachs Choralsätzen über diese Melodie⁷¹³.

In keinem anderen der Sätze allerdings führt Bach den Vokalbass aus der initialen mittleren Lage so weit nach oben, dass er sich dem Sopran bis zum Großterz-Abstand nähert: Bass und Alt gelangen am Ende der ersten Taktes kurz in den Einklang, und der Tenor muss unter den Bass absteigen, um diese Stimmführung zu ermöglichen. Nur der rechtzeitige Absprung des Instrumentalbasses verhindert einen Quartsextakkord am Ende von T. 1.

Dieses „Aufeinander zu“ der Randstimmen in Verbindung mit der ausgeprägten Seufzermotivik am Stollenbeginn als „Alleinstellungsmerkmal“ in nur einem einzigen Satz Bachs über diese Melodie könnte als Sinnbild für das sehnsüchtige Zueinanderstreben der empfangenden Seele und Christus gedeutet werden. Deutet man die Bildhaftigkeit dieser musikalischen Figur weiter aus, dann könnte man im Sopran den sich herabneigenden Christus und im Bass die nach oben strebende Seele erblicken. Das Sehnen nach einem solchermaßen engen Miteinander von Christus und der Seele als Charakteristikum der adventlichen Erwartung findet sich durchaus in den Erbauungsbüchern der Zeit. So schreibt etwa Johann Arndt in seiner *Postilla* in der zweiten Predigt zum 1. Advent:

⁷¹² Sie findet sich, wie weiter oben erwähnt, sonst nur in BWV 161/6 (Beginn mit e-Moll) und im Choralvorspiel *Herzlich tut mich verlangen* BWV 727.

⁷¹³ BWV 161/6, 135/6 und – hier absichtlich „falsch“ nach A-Dur – in BWV 153/5 sowie im Choralvorspiel BWV 727.

„Darumb / O du arme gefangene Seele / laß dich auflösen⁷¹⁴ / vom Satan / von der Welt / und von dir selber / und laß dich zu unserm HERRN CHRISTO führen / der bedarff deines Herzens und Gewissens zu seinem Reich / auff daß er es mit seiner Gnaden erfülle. Ach verlasse doch die Welt und das zeitliche in deinem Herzen / auff daß CHRISTUS zu dir komme. Er wird dir viel ein bessers dafür geben.“⁷¹⁵

und kurz darauf:

„Dein König kommt zu dir⁷¹⁶: Ach komme zu mir / und mache Wohnung bey mir. O grosse Herrlichkeit / daß ein Herz sol ein königlich Haus sein.“⁷¹⁷

Verknüpft wird dieses enge Miteinander der Seele und Christus bei Arndt mit dem Topos von der Armut des Königs Christus bei seiner Ankunft, die bezogen ist auf Perikopen-immanente Zitat Sach 9,9, in Luther Bibelübersetzung

„Sihe / dein König kompt zu dir / Ein Gerechter / vnd ein Helffer / Arm / vnd reitet auff einem Esel / vnd auff einem jungen Füllen der Eselin.“

Im Zitat dieser Bibelstelle innerhalb des Evangeliums Matth 21,5 wird das Adjektiv „arm“ bei Luther zu „Sanftmütig“ (s. im oben wiedergegebenen Text des Evangeliums). Vor dem Horizont dieser Begriffe schreibt Arndt:

„Ihr wisset die Gnade unsers HErrn Jesu Christi / welcher wiewol er reich ist / ist er doch arm worden umb unsert willen / auff daß er uns durch seine Armuth reich mache. Sanftmütig / daß er unser Herz sänfftige und erquickte. Dann er ist unser Seelen Fried / Ruhe und Erquickung.“⁷¹⁸

Umschrieben ist hier ein Liebesverhältnis zwischen der Seele und Christus, das in der Erwartungsfülle des Advents von Sehnen und Verlangen nach der Ankunft geprägt ist, so wie dies in der ersten Strophe des Gerhardt-Liedes ausgesprochen ist:

⁷¹⁴ Im Sinne von „auflösen“ – hier wieder im allegorischen Bezug zum Lösen des Knotens, mit dem in der Perikope Matth 21,1-9 die Eselin und das Füllen angebunden sind (s. w. o. in diesem Kapitel).

⁷¹⁵ Arndt 1675, S. 7.

⁷¹⁶ Sach 9,9, wie als alttestamentliche Prophezeiung in der Perikope Matth 21,1-9 zitiert.

⁷¹⁷ Arndt 1675, S. 7.

⁷¹⁸ Ebd.

Wie soll ich dich empfangen
Und wie begegn' ich dir.
O aller Welt Verlangen,
o meiner Seelen Zier.

Diese Christus-Beziehung der Seele findet ihre letzte Erfüllung im Ausblick auf das ewige Leben abseits von der Welt und von der zeitlichen Existenz in ihr – so klingt es oben bei Arndt im Rahmen der Adventspredigt an.

16.5 „*Herzlich tut mich verlangen*“ als wahrscheinlicher Bezugspunkt für „*Wie soll ich dich empfangen*“

Dieser erweiterte Bedeutungshorizont öffnet nun die Perspektive auf eine innere Verknüpfung des adventlichen *Wie soll ich dich empfangen* mit einem anderen Lied: *Herzlich tut mich verlangen*, dieses zu Bachs Zeit in Leipzig wohl hauptsächlich mit der Haßlerschen Melodie verknüpfte Lied, rückt ins Blickfeld. Die erste Strophe lautet:

Herzlich tut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hier bin umfassen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust abzuschneiden
von dieser argen Welt,
sehn mich nach ewgen Freuden:
o Jesu, komm nur bald.

Auffälligerweise findet sich das Verb „verlangen“ hier im Stollen an derselben Position wie in der ersten Strophe von Gerhardtts *Wie soll ich dich empfangen* bei der Stollenwiederholung „O aller Welt *Verlangen*“, wo das Wort als Substantiv erscheint. Signifikant ist auch die achte Zeile der Strophe mit ihrer Bezugnahme auf Offb 22,20 „Amen / Ja kom HErr Jhesu“ – eine Bibelstelle, die den Hintergrund bildet für die vielfachen „Komm“-Rufe bzw. die Bekundungen der erwarteten Ankunft in zahllosen adventlichen Texten – so auch in vielen Strophen des

Liedes *Wie soll ich dich empfangen*⁷¹⁹. In der ersten Strophe von *Herzlich tut mich verlangen* ist sie auf die persönliche Todesstunde bezogen.

In der weiter oben besprochenen Eingangsarie „Komm, du süße Todesstunde“ der gleichnamigen Kantate BWV 161 darf der Hörer das instrumentale Zitat der Haßler-Melodie (wie weiter oben dargelegt) innerlich wohl vor allem mit jener hier nochmals zitierten ersten Strophe des Liedes *Herzlich tut mich verlangen* für sich textieren. Das melodische Material der Arie ist geprägt von exzessiver Seufzermotivik. Gleichzeitig ist die Melodik, die von dieser Seufzermotivik in innere Bewegung versetzt wird, in ihren Umrissen eng mit der Choralweise verwandt. Hier findet sich also auch die Verbindung der Haßler-Melodie mit der Seufzermotivik, die dann so explizit wieder im Choralsatz Nr. 5 *Wie soll ich dich empfangen* des *Weihnachts-Oratoriums* auftaucht: Ein weiteres Indiz auf der Ebene des musikalisch-rhetorischen Figurenrepertoires für die innere Verknüpfung zwischen der adventlichen Liedstrophe, die in der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* auf sehr stille Weise den adventlichen Teil des Geschehens abschließt (es folgt ja direkt der Evangelistenbericht über die Geburt Christi), und dem Sterbelied *Herzlich tut mich verlangen*, das im Falle eines rein Melodie-basierten Assoziierens der Leipziger Hörer über den an dieser Stelle tatsächlich gehörten Text hinaus wohl der wahrscheinlichste Bezugspunkt gewesen sein dürfte.

Bei Abwägung aller Argumente erscheint für die Annahme, dass die Haßler-Melodie an dieser Stelle des *Weihnachts-Oratoriums* tatsächlich geplant (von Bach intendiert) über die Liedstrophe „Wie soll ich dich empfangen“ hinausweisen soll, der Bezug zu *Herzlich tut mich verlangen* mit der das Verhältnis zwischen Jesus und der Welt zur letzten Erfüllung bringenden persönlichen Sterbe-Thematik relevanter zu sein als ein unmittelbarer Passions-Bezug über die Lieddichtung *O Haupt voll Blut und Wunden*, wie er nicht nur am Beginn der Rezeption des wiederentdeckten *Weihnachts-Oratoriums* im 19. Jahrhundert, sondern auch noch in der zeitgenössischen Literatur teilweise proklamiert wird. So muss es vor dem Hintergrund der gewonnenen Erkenntnisse über die in Leipzig praktizierte Verwendung der Haßler-Melodie mit anderen Lieddichtungen doch als fragwürdig gelten, die Melodie schlichtweg als „Passion Chorale“ zu bezeichnen, wie Robin Leaver dies tut⁷²⁰. Leaver sieht im Zusammenhang mit dem Schlusschoral der sechsten Kantate einen durch die Melodie versinnbildlichten, von ihm nicht näher

⁷¹⁹ Strophe 3: „Da bist du, mein Heil, kommen“; Strophe 4: „Du kommst und machst mich los“ bzw. „Du kommst und machst mich groß“; Strophe 7: „Er kommt, er kommt mit Willen“; Strophe 8: „Er kommt, er kommt den Sündern / zu Trost und wahren Heil“; Strophe 9: „Er kommt, er kommt, ein König“; Strophe 10: „Er kommt zum Weltgerichte“ und „Ach komm, ach komm, o Sonne“.

⁷²⁰ Leaver 1997, S. 98 f.

erklärten Zusammenhang zwischen „Incarnation and Atonement“⁷²¹, also Fleischwerdung und Sühne bzw. Buße. An anderer Stelle vermutet Leaver, Bach verwende die Haßler-Melodie (auch hier bezeichnet als „Passion Chorale“) im jubelnd-triumphalen Schlusssatz der sechsten Kantate, um die Hörer zu erinnern „that Christ was born to die“⁷²². Hieran knüpft Anne Leahy an, die feststellt,

„the saving of mankind begins with the birth of Christ, and therefore his suffering and Passion begins with its birth“⁷²³,

um dann auf die Choralstrophe „Wie soll ich dich empfangen“ zu verweisen, ohne jedoch überhaupt einen melodisch bedingten Bezug zu *O Haupt voll Blut und Wunden* herzustellen⁷²⁴. Es scheint, als hielte die Autorin Gerhardts Adventslied als solches schon für ein die Passion thematisierendes Lied. Dessen Incipit lokalisiert sie in dann auch im Leipziger Choralvorspiel *Nun komm, der Heiden Heiland* (BWV 659) in einer Mittelstimme in T. 21 – an einer Stelle, wo gleichzeitig Seufzermotivik auf verschiedenen Ebenen des Satzes ins Geschehen eintritt. Das von der Autorin vermutete Zitat der Haßler-Melodie ist an dieser Stelle zu wenig prägnant, um als absichtliches Zitat belegbar zu sein. Allerdings ist der Hinweis auf die Seufzermotivik in einer weiteren Bearbeitung eines Adventsliedes durchaus interessant. Zusammen mit dem ernsten, strengen Tonfall, der dem Choralvorspiel BWV 659 insgesamt zu eigen ist, entsteht eine Atmosphäre, die über landläufige Vorstellungen vom Advent als bloß „besinnliche“ Zeit weit hinausreicht: Hier wird die Bedrückung einer erlösungsbedürftigen Menschennatur musikalisch erlebbar, die die Ankunft ihres Erlösers herbeisehnt. Somit scheint das von Anne Leahy gebrachte Beispiel von BWV 659 aber auch vielmehr eine Verknüpfung des Adventsgeschehens mit dem Gedanken an ein Vereintsein der Seele mit Christus aufzuzeigen als den von ihr postulierten „Passionsbezug“.

Einen solchen vermutet indes auch Günter Jena, vermittelt durch die Haßlersche Liedweise, obwohl „die Einführung dieser Melodie hier [...] keine Bachsche Idee“⁷²⁵ gewesen ist, wie er einräumt. Jena sieht auch in der tiefen Lage des Satzes, die er in ihrer „Dunkelheit“ für vergleichbar mit „Wenn ich einmal soll scheiden“ (*Matthäus-Passion*) hält, ein verbindendes Element zur Atmosphäre ebenjener Passionsmusik. Allerdings entspricht die Lage der Liedweise

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Leaver 2004, S. 132.

⁷²³ Leahy 2001, S. 144 f.

⁷²⁴ Ebd.

⁷²⁵ Jena 1997, S. 50.

mit Beginn auf dem Ton E auch exakt der gängigen Gesangbuchlage, und abgesehen von der gleichen Tonlage der Melodie sind gerade die Sätze BWV 248/5 und BWV 244/62 doch zu verschieden (im Sinne von individuell auf den jeweiligen Text zugeschnitten), um auf dieser Ebene engere Zusammenhänge erkennbar werden zu lassen. Dass der Choralsatz BWV 248/5 auch mit dem Gegensatz von Dunkelheit und Licht spielt – fraglos eine zentrale Adventsthematik: die im Finstern liegende Welt sehnt das göttliche Licht herbei –, macht Jena außerdem an der Vertonung des Wortes „Fackel“ im Abgesang der Choralstrophe fest⁷²⁶. In der Tat verdichtet sich an dieser Stelle die Harmonik und Stimmführung in auffälliger Weise, und es tauchen erneut Seufzermotive (direkt bei der ersten Silbe des Wortes „Fackel“ sogar parallel in den drei Oberstimmen) nebst einem abwärts gerichteten Tritonussprung im Tenor auf. Es entsteht ferner eine Korrespondenz zum Schluss der Strophe, bei der die Worte „kund und wissend“ wiederum mit Seufzern belegt sind.

Jena deutet diese prägnanten musikalischen Merkmale eher allgemein in einem Kontext von „Dunkelheit und Leid“⁷²⁷. In der vorliegenden Untersuchung dagegen wurde die Seufzermotivik weiter oben mit dem Affekt des sehnsuchtsvollen Verlangens nach der Ankunft Christi in Verbindung gebracht. Weil die Choralstrophe *Wie soll ich dich empfangen*, die ja den adventlichen Teil der Kantate abschließt, insgesamt noch aus der etwas befangenen Haltung des durchaus auch bangen Erwartens heraus formuliert ist, dürfte Bach auch die lichtbringende Fackel sowie die Frage nach dem, was die Seele Christus entgegenzubringen hat, um ihn zu „ergötzen“, noch aus dieser tastenden, etwas unsicheren Perspektive musikalisch versinnbildlicht haben: Schließlich fragt die glaubende Seele ja explizit, *wie* sie Christus empfangen soll – sie weiß es also in diesem Moment noch nicht.

Markus Rathey diskutiert die Frage nach dem „Passionsbezug“ der ersten Kantate des *Weihnachts-Oratoriums* ausführlich in seiner Monographie über das Werk⁷²⁸ und kommt zu dem Schluss, dass es letztendlich Sache des Hörers ist, welche Assoziationen die Haßler-Melodie an dieser Stelle in ihm weckt. Die lutherische Theologie würde durchaus auch einen Passionsbezug hergeben, meint er, weshalb „hearing the chorale melody as an allusion to Christ’s Passion“ nicht „historically incorrect“ wäre, denn

„historically correct‘ hearing is impossible. Listeners will always construct their own meanings based on the music and their own musical (and extramusical) experiences.

⁷²⁶ Ebd., S. 48.

⁷²⁷ Ebd.

⁷²⁸ Rathey 2016.

And sometimes a modern listener can hear ‚meanings‘ that are true and valuable even though they were not intended by the composer.⁷²⁹”

Rathey hebt die Fragestellung damit auf die Ebene der Rezeptionsästhetik, die in der Einleitung zu dieser Arbeit bereits thematisiert wurde. Sein Hinweis gemahnt daran, dass man sich dem Erfahrungshorizont eines Leipziger Gottesdienstbesuchers der 1730er Jahre tatsächlich immer nur annähern kann und das, was dieser damals beim Hören etwa des *Weihnachts-Oratoriums* erlebt und erfahren hat, stets nur mittelbar und ohnehin nur unvollkommen *nachvollziehen* wird können.

16.6 Eine Fernbeziehung zwischen „Wie soll ich dich empfangen“ und „Nun seid ihr wohl gerochen“?

Rathey fügt noch an, die Diskussion über den „Passionsbezug“ sei geeignet, den Blick auf eine andere wichtige Chormelodie-generierte Verbindung zu verstellen:

„The modern association overshadows the actual function of the two chorales in the oratorio that have the same melody (nos. 5 and 64). The connection apparently drawn by Bach (and his librettist) is not between Christmas and Good Friday but rather between the beginning and the end of the oratorio, aurally bridging the second and the third comings of Christ: Christ’s real presence in the life of the believer and his return at the end of times.⁷³⁰”

An dieser Stelle ist die Frage nach einer bewussten bedeutungsvollen Rahmung oder Verklammerung der Kantaten des *Weihnachts-Oratoriums* speziell durch die zweimalige Verwendung der Haßler-Melodie erneut in Erinnerung zu rufen. Ratheys Argument des zweimaligen Auftretens der Melodie innerhalb des Kantatenzyklus’ allein ist diesbezüglich freilich noch nicht überzeugend: Es gibt in der Kantatenfolge noch andere Liedmelodien, die mehrfach vorkommen – diejenige von *Vom Himmel hoch, da komm ich her* zudem auch mit Strophen aus zwei verschiedenen Liedern. Wollte man bei den anderen mehrfach erklingenden Choralweisen auch über die Einzelstrophe hinausweisende Beziehungen ausmachen, dann ergäbe sich womöglich ein komplexeres Netzwerk, und die durch die Haßler-Melodie entstehende „hörbare Brücke“

⁷²⁹ Ebd., S. 172.

⁷³⁰ Ebd.

wäre lediglich ein Teil davon. Ausgeschlossen ist dies nicht: Gerade die oft beschriebene affektmäßig konträre Verwendung von *Vom Himmel hoch, da komm ich her* in der ersten und der zweiten Kantate mit ihrer naheliegenden Konnotation zum Themenfeld des „Fröhlichen Wechsels und Streits“ (Christi Armut macht die Menschen reich) wäre hier ein Pendant.

Allerdings ist bei der Diskussion eines Bezugs zwischen BWV 248/5 und BWV 248/64 („Nun seid ihr wohl gerochen“) das weiter oben bereits angesprochene Problem der mittlerweile erfolgten Identifikation der sechsten Kantate als Komplet-Parodie eines anderen geistlichen Werks zu berücksichtigen. Demnach war die Melodie des Schlusschorals also bereits vorgegeben, als die Parodie-Entscheidung fiel. Freilich wäre theoretisch auch denkbar, dass Bach sich bei der Wahl der Chormelodie und -strophe in der ersten Kantate an der bereits vorgegebenen Melodie am Ende der sechsten Kantate orientiert hat. Aber man weiß zu wenig über die Genese des *Weihnachts-Oratoriums* insgesamt, um etwa schlüssig darlegen zu können, dass Bach vielleicht umgekehrt die Choralstrophe „Wie soll ich dich empfangen“ bewusst eingesetzt haben könnte, weil er damit einen melodischen Bezug zum bereits vorher feststehenden Schlusschoral der sechsten Kantate ermöglichen wollte. Rathey jedenfalls geht bei der Präsentation seiner oben zitierten, theologisch durchaus einleuchtenden These nicht auf die Präexistenz der Musik von Teil VI ein.

Wenngleich also das Zustandekommen einer bewussten Gegenüberstellung von *Wie soll ich dich empfangen* und *Nun seid ihr wohl gerochen* sich nicht ohne weiteres erklären lässt – leider fehlen auch belastbare Informationen über die Entstehung des Librettos und die Person des Librettisten –, so ist die Annahme als solche doch zu naheliegend, um einfach in Abrede gestellt zu werden. Entsprechend beschreibt auch Meinrad Walter, nachdem er die Parodie-Problematik ausführlich angesprochen hat, dennoch den naheliegenden theologischen Hintergrund der Bezugnahme, ohne sie grundsätzlich zu hinterfragen:

„Erklang die Erwartung ‚Wie soll ich dich empfangen?‘ als sehnsüchtig-innerlicher Choralsatz mit vokaler Dominanz und ausgesuchter Harmonik nebst seufzender Melodik (vor allem in der Altstimme), so ist jetzt die Erfüllung betont instrumental geprägt, quasi als Trompetenkonzert mit eingebautem Choral, dessen modale Melodik nach D-Dur gewendet wird. Bach nutzt die Chancen der Modalität also in der ersten Fassung, die der Tonalität in der zweiten. Damit wird sogar der musikgeschichtliche Gang von modal zu tonal zu einer Vokabel für den Sinngehalt Erwartung-Erfüllung.“⁷³¹

⁷³¹ Walter 2006, S. 180.

Die sechste Kantate stellt Freundschaft und Feindschaft zu Christus einander gegenüber, erstere mit den Weisen aus dem Morgenland und ihren Geschenken als biblischem Vorbild, letztere festgemacht an der Figur des Herodes, dessen Machenschaften in der Perikope des Epiphaniastages (Matth 2,1-12), zu dem die Kantate gehört, Thema sind. Am Ende der Kantate wird Christi Sieg über das Böse, gewissermaßen in Vorwegnahme der österlichen Ereignisse, proklamiert⁷³²: „Tod, Teufel, Sünd und Hölle / sind ganz und gar geschwächt“, heißt es am Beginn des Abgesangs im finalen Choral-Concerto, und an dieser hinsichtlich der Aussage zentralen Stelle lässt Bach die entsprechende Choralzeile phrygisch kadenzieren, wohl um die „Schwächung“ musikalisch zu versinnbildlichen – gleichzeitig ist aber die erste Trompete mit der exaltierten Jubelmotivik des den Choral umfassenden Concerto-Satzes an dieser Stelle anfangs noch präsent, ehe sie in der Mitte der Choralzeile einem Rumoren in der Bassstimme Platz macht:

Trompete 44

sind ganz und gar ge - schwächt;
sind ganz und gar ge - schwächt;
sind ganz und gar ge - schwächt;
sind ganz und gar ge - schwächt;

Abb. 138: Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, sechste Zeile des Chorals

Das ist insofern bemerkenswert, als kein anderer Choralsatz Bachs zu dieser Melodie an dieser Stelle phrygisch kadenziert⁷³³; und hier begegnet diese singuläre Kadenzierung zudem sogar im Rahmen der strahlenden D-Dur-Tonalität und der jubelnden Trompeten-Virtuosität, in der die Melodie in diesem Satz am Ende des *Weihnachts-Oratoriums* insgesamt eingebettet ist. Während also die harmonische „Schwäche“ im Choralsatz noch das „Einknicken“ der Widersachermächte versinnbildlicht, bejubelt gleichzeitig die Trompete den Sieg Christi; komplementär dazu entfacht auch die Generalbassstimme ein virtuosos Lauf-Feuer.

⁷³² Meinrad Walter diskutiert diese Vorwegnahme ausführlich auch unter Einbezug des Umstands der Herkunft der Musik von einer thematisch benachbarten Michaelis-Kantate (Walter 2006, S. 168-172).

⁷³³ Einzig das Choralvorspiel BWV 727 bringt an dieser Stelle dieselben harmonischen Stufen, aber über einer ganz anderen, durch ihre Bewegtheit das phrygische Moment eher verdeckenden Basslinie.

17

an was euch rer zu - Fein - de Schar, war.

an was euch rer zu - Fein - de Schar, war.

an was euch rer zu - Fein - de Schar, war.

an was euch rer zu - Fein - de Schar, war.

Bach hat diese Stelle in einem anderen Chorsatz zu dieser Melodie schon einmal ganz ähnlich gestaltet: In der doxologischen Schlussstrophe BWV 135/6 findet sich diese Bass-Figurierung in durchaus vergleichbarer Ausdrucks-Absicht (s. o. im Kapitel über BWV 135) – dort nimmt sie noch Bezug auf die Melodik der vorausgehenden Bassarie, die ebenfalls den Sieg über die Feinde besingt.

13

Nun Danket alle Gott, der Christus ist, der uns hat erschaffen, und täglich unser Leben regiert.

345

Auf diese Weise für versteckte motivische Bezüge sensibilisiert, entdeckt man die Bedeutung des im Sprung durchmessenen und auch stufenmelodisch ausgefüllten Quartintervalls, wie es für das Chormelodie-Incipit konstituierend ist, auch für den Orchestersatz: Dort kommt es vielfach vor und wird auch sequenziert, wie einige wenige Takte belegen mögen:



Abb. 141: Erste Trompetenstimme im Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, motivische Bezüge zum Melodie-Incipit

Von den Achteln Fis-H ab erkennt man bis zum ersten Ton des Taktes 6 wörtlich das Incipit der Haßler-Melodie, leicht verfremdet durch die Einbindung in eine Jubel-Motivik (aber darum geht es hier ja auch!) und die durch eine konzertant effektvolle *Tmesis* verursachte Pause.

Die motivische Keimzelle für die Jubelmotivik des Instrumentalsatzes, hier repräsentiert durch den Beginn den Fortspinnungsteil des Ritornells, findet sich also im prägnanten Beginn der Chormelodie und wird dort in konzertanter Weise sequenziert. Unmittelbar den markierten Tongruppen vorausgehend sind im Notenbeispiel auch aufwärtsgerichtete Sechzehntelbewegungen erkennbar: Sie mögen im als Umkehrung der abwärtsgerichteten stufenmelodischen Tonfolge als Sinnbild für den Sieg über die Widersachermächte gedeutet werden. Bezeichnend ist aber auch, dass die abwärtsgerichtete Sechzehntelnotenfolge auch eingebunden ist in den Höhepunkt der Jubelmotivik, bei dem die erste Trompete den Spitzenton D3 erreicht (vgl. Notenbeispiel oben auf S. 344).

Hier zeigt sich einmal mehr, welch vielfältiges Entwicklungspotential diese Melodie in den Händen eines außerordentlich kreativen Komponisten wie Bach hat. Vermutlich ohne zu wissen, dass Haßler seine Melodie selbst auch ionisch harmonisiert hat, demonstriert er in dieser bei weitem exaltiertesten unter all seinen Vertonungen dieser Melodie, dass sie bei entsprechender Setzweise und in entsprechendem Umfeld sogar im Zentrum eines Triumphgesangs stehen kann.

Freilich ist damit ihr Ausdrucksspektrum bis zur entgegengesetzten Seite der Affekte-Skala hin nicht vergessen – ganz im Gegenteil: Der Affekt sieghafter Überlegenheit, der diesem Choral-Concerto zugrunde liegt, ist ja gerade auch im Sieg der Melodie über ihren melancholisch-lamenthaften Charakter begründet. Jeder, der die Melodie im Umfeld dieses Satzes wiedererkennt, erlebt diesen Wandel bewusst mit. Wenn es vor diesem Hintergrund einen

Zusammenhang zwischen den beiden Auftritten der Haßler-Weise im *Weihnachts-Oratorium* gibt, dann liegt er auf dieser Ebene: Die gläubige Seele *weiß* nun, dass sie ihren Christus empfangen wird, und in der Begegnung mit ihm wird ihr Verlangen gestillt, weil er für sie den Tod besiegt hat. Was für eine schöne Korrelation, vermittelt durch die Wiederkehr einer Melodie, die ganz am Beginn der Weihnachtszeit noch das befangene Zagen transportierte, nun aber den sieghaften Jubel zu repräsentieren vermag.

17 *Ach Herr, mich armen Sünder* BWV 742 – Die Liedmelodie in einem Choralvorspiel von zweifelhafter Provenienz

17.1 Die Quellenlage zum Choralvorspiel „*Ach Herr, mich armen Sünder*“ BWV 742

Gemäß der für diese Studie gewählten Vorgehensweise, das Auftreten der Haßlerschen Liedmelodie bei Bach gemäß der chronologischen Entstehensfolge der betroffenen Werke zu untersuchen, hätte das Choralvorspiel *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742) eigentlich als allererstes Stück Thema sein müssen, denn es wird von der Bachforschung als ein sehr frühes datiert⁷³⁴. Mit Blick auf die Qualität bzw. – neutraler gesagt – auf die Faktur, aber auch mit Blick auf die Rezeptionsgeschichte von BWV 742 sind jedoch ernste Zweifel an der Urheberschaft Bachs angemeldet. Damit relativiert sich auch die Bedeutung des Stücks für die Thematik dieser Arbeit, weswegen die Untersuchung von BWV 742, die ebenjene quellenkundlichen und qualitativen Fragestellungen mit einbeziehen muss, am Schluss der Arbeit zu stehen kommt.

Von BWV 742 existiert keine autographe Quelle; lange Zeit war das Stück zudem nur in einer einzigen Abschrift bekannt, sie findet sich innerhalb einer Sammelhandschrift, die in der Berliner Staatsbibliothek liegt⁷³⁵ und auf den Hallenser Laurentius-Organisten Christoph Sasse (1722-1794) zurückgeht. Diese Sammelhandschrift wird auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts (auf den Zeitraum etwa zwischen 1760 und 1789⁷³⁶) datiert. Sasses Manuskript enthält als ersten Teil zunächst eine Abschrift der *Harmonischen Seelenlust* von G. F. Kauffmann⁷³⁷, als zweiter Teil folgt, niedergeschrieben auf 44 Blättern, ein

*Anhang / einiger / ausgearbeiteter Choral Melodeyen / von / verschiedenen alten und neuen Meistern / zusammengetragen / von / Christoph Sassen / Organisten zu St. Laurentii auf dem / Neumarckt an Halle.*⁷³⁸

⁷³⁴ Entsprechende Statements verschiedener Autoren werden weiter unten in diesem Kapitel zitiert.

⁷³⁵ Signatur: D-B Mus. ms. 40037, vgl. Wolff 2003, S. 22 und Löhlein 1987, S. 59.

⁷³⁶ So die anonyme Auskunft auf der entsprechenden Website von „Bach digital“ (Datenbank des Bacharchivs Leipzig): https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000722, abgerufen am 14. 10. 2017.

⁷³⁷ Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine Sammlung von Choralvorspielen, publiziert erstmals im Jahre 1733. Georg Friedrich Kauffmann (1679-1735) war Organist am Merseburger Dom und bewarb sich wie Bach im Herbst 1722 um das Thomaskantorat.

⁷³⁸ Sasse Hs (Link zum Digitalisat s. Literaturverzeichnis).

Die meisten der im Anhang in dieser Handschrift wiedergegebenen Werke weisen eine Autorenzuschreibung auf: Neben Johann Sebastian Bach sind G. Böhm, Heuschkel, G. F. Kauffmann, J. P. Kellner, Kirchhoff, J. Pachelbel, N. H. Strunck, J. G. Walther und F. W. Zachow angegeben. *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742) steht mit dem Vermerk „dal J. S. Bach“ auf S. 46 der Handschrift⁷³⁹; derselbe Choral ist außerdem noch in Bearbeitungen von G. Kirchhoff (S. 49), F.W. Zachau (S. 63) und J. P. Kellner (S. 81) vertreten.



Abb. 142: Das Choralvorspiel „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742 in der Handschrift Christoph Sasses

⁷³⁹ Sasse Hs enthält außerdem sechs Choralvorspiele aus dem *Orgelbüchlein* (BWV 604, 606, 608, 610, 633 und 634) sowie die beiden Orgelsätze BWV 706/1 und 706/2 über *Liebster Jesu, wie sind hier*, ferner neben BWV 742 noch einige hinsichtlich der Urheberschaft Bachs zweifelhafte Werke mit BWV-Nummern. Heinz-Harald Löhlein führt in seinem KB zu NBA IV/1 (vgl. Löhlein 1987) bei der Beschreibung der Hs (S. 59) die letzteren inklusive BWV 742 nicht auf.

Die Akzeptanz des Choralvorspiels über *Ach Herr, mich armen Sünder* als ein Werk von Bach ist – trotz seiner entsprechenden Ausweisung in Sasses Handschrift – über weite Strecken seiner Rezeptionsgeschichte als gering zu bezeichnen. Schon in der alten Bach-Gesamtausgabe fand BWV 742 keine Aufnahme. Es hätte andernfalls seinen Platz in dem von Ernst Naumann besorgten Band 40 (Orgelwerke Band 4, erschienen 1893) finden müssen. Auch in der von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand August Roitzsch betreuten Ausgabe der Bachschen Orgelwerke (Edition Peters) fehlt BWV 742 – und zwar nicht nur im „regulär“ für Stücke dieser Art vorgesehenen Band V („Kürzere Choralvorspiele“, erschienen im Jahre 1846), sondern zunächst auch im Supplement-Band IX, in dem Roitzsch 1881 das nachträglich von ihm gefundene Material edierte.

1904 machte sich dann Max Seiffert daran, ebenjenen Supplement-Band IX der Peters-Ausgabe Bachscher Orgelwerke zu überarbeiten. In einem Artikel für das Peters-Jahrbuch⁷⁴⁰ beschreibt er die für diesen Zweck von ihm in Augenschein genommene Sammelhandschrift Christoph Sasses und beklagt:

„Obwohl diese Quelle zum Besitz der Königlichen Bibliothek zu Berlin gehört, ist sie doch von der Redaktion der Gesamtausgabe [Seiffert meint die o. g. erste Gesamtausgabe der Werke Bachs, Anm. M.W.] außer Acht gelassen worden.“⁷⁴¹

Weiter unten benennt Seiffert als eines der Bach-Fundstücke in dieser Quelle

„eine unbekannte Bearbeitung von *Ach Herr, mich armen Sünder* für zwei Manuale in Böhmscher Manier.“⁷⁴²

Per Fußnote verweist er hier auf die von ihm überarbeitete Neuausgabe von Band IX der Peters-Ausgabe, in der BWV 742 auf S. 67 erstmals im Druck erschien.

Wiederum 36 Jahre später legte dann Hermann Keller die dritte, erneut überarbeitete Auflage des Bandes IX der Peters-Ausgabe von Bachs Orgelwerken vor. Im Vorwort zu dieser Neuauflage beschreibt Keller detailliert die ganze Geschichte dieses Supplement-Bandes und bemerkt im Zusammenhang mit Seifferts Editionsarbeit von 1904:

⁷⁴⁰ Seiffert 1905, S. 15-25.

⁷⁴¹ Ebd., S. 19f.

⁷⁴² Ebd., S. 20.

„Seither sind neue Handschriften nicht aufgefunden worden, vielmehr ist bei einer Reihe der [1904 von Seiffert, Anm. M.W.] neu aufgenommenen Stücke [...] die Autorschaft Bachs so unwahrscheinlich geworden, daß es sich mit dem Ansehen der altberühmten Ausgabe nicht verträgt, sie weiter darin zu belassen.“⁷⁴³

Dieser Revision fiel auch BWV 742 *Ach Herr, mich armen Sünder* zum Opfer. Keller verweist zur Begründung auf einen drei Jahre zuvor erschienenen eigenen umfassenden Aufsatz im Bach-Jahrbuch, wo er Einzelfall-bezogen Rechenschaft ablegt über seine Beurteilung zahlreicher von ihm als fragwürdig eingestufte Orgelwerke Bachs. Über BWV 742 heißt es ebendort, das Stück stehe im Vergleich zu zwei weiteren Choralvorspielen, die Seiffert aus der Sasse-Quelle in seine Ausgabe von Band IX der Orgelwerke übernommen hatte,

„musikalisch höher, aber doch nirgends in der Nähe Bachs. Unbachisch ist die Einstimmigkeit der ersten vier Takte (die bei Bach nur als Baß vorkommt), die zwölfmalige

Wiederholung des Motivs , die Überschrift ‚Poco Adagio‘ und anderes mehr.“⁷⁴⁴

Nach dem Verschwinden von BWV 742 aus der Peters-Ausgabe der Orgelwerke wurde es wieder still um das Stück. Im Jahre 1961 berücksichtigte Hans Klotz es bei seiner Ausgabe der einzeln überlieferten Orgelchoräle im Rahmen der NBA⁷⁴⁵ ebenfalls nicht. Und noch 1980 handelte Peter Williams das Choralvorspiel in seinem Kommentar der Orgelmusik Bachs in wenigen Zeilen ab, dabei in der knappen substantiellen Beurteilung auch Bezug nehmend auf Seiffert und Keller. Zweifel hat er vor allem am Ausweis der Autorschaft Bachs in der Sasse-Quelle: „The source“, so meint Williams, „does not justify the attribution to J. S. Bach“⁷⁴⁶. Erst im Jahre 1985 wandelte sich das Bild: BWV 742 tauchte in einer weiteren Quelle als Abschrift auf. Es handelt sich dabei um die von Christoph Wolff pünktlich zum Bach-Jahr ausgewertete sogenannte *Neumeister-Sammlung*⁷⁴⁷, deren Niederschrift durch den im hessischen Friedberg ansässigen Organisten und Musiktheoretiker Johann Gottfried Neumeister (1757- 1840) auf

⁷⁴³ Johann Sebastian Bach, Orgelwerke, herausgegeben von Friedrich Conrad Griepenkerl und Ferdinand Roitzsch. Durchgesehen von Hermann Keller, Band IX, Leipzig 1940.

⁷⁴⁴ Keller 1927, S. 75.

⁷⁴⁵ Hans Klotz (Hg.), Johann Sebastian Bach. Die einzeln überlieferten Orgelchoräle (=NBA Serie IV, Bd. 3), Kassel 1961.

⁷⁴⁶ Williams 1980, S. 291.

⁷⁴⁷ Yale University Manuscript LM 4708.

„nach 1790“⁷⁴⁸ datiert wird. Sie geriet später in den Besitz des Gießener Universitätsmusikdirektors Christian Heinrich Rinck (1770-1846), der sie möglicherweise absichtlich den Herausgebern der Peters-Ausgabe von Bachs Orgelwerken vorenthielt⁷⁴⁹. Sechs Jahre nach Rincks Tod, im Jahre 1852, gelangte dessen Notenbibliothek – und mit ihr die Neumeister-Sammlung – durch Verkauf an den Sammler Lowell Mason nach Amerika; Mason wiederum vermachte seine gesamte Bibliothek 1873 der Yale University. Dort wurde die Neumeister-Sammlung in den folgenden Jahrzehnten wohl mehrfach von Bach-Forschern (nach dem Ersten Weltkrieg u. a. auch von Max Seiffert) begutachtet, laut Wolff⁷⁵⁰ aber konsequent unterschätzt und nicht ihrem Wert gemäß gewürdigt. Erst

„eine systematische Durchsicht der Lowell Mason Collection, die 1982/83 im Zusammenhang mit einer Quellenaufnahme für das *Bach Compendium* erfolgte, führte zu einer eingehenden Untersuchung der Hs. als einer unbeachtet gebliebenen Bach-Quelle“⁷⁵¹.

In der Neumeister-Sammlung sind unter den insgesamt 82 Choralvorspielen 38 Titel mit dem Autorenhinweis „J. S. Bach“ enthalten, von denen nur drei bis dato in der NBA zu finden waren. Zwei weitere, darunter auch BWV 742, waren wegen Echtheitszweifeln nicht in die NBA aufgenommen worden, obwohl sie bereits aus jeweils einer anderen nicht autographen Quelle bekannt waren. Von den übrigen Bach zugeschriebenen Choralvorspielen der Neumeister-Sammlung waren 31 bis dahin völlig unbekannt.

Erst im Jahre 2003, als Christoph Wolffs Edition der *Neumeister-Sammlung* als Band 9 der Serie IV Teil der NBA wurde, fand mit den übrigen mutmaßlichen Bach-Chorälen der Neumeister-Sammlung auch das Choralvorspiel *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742) erstmals Eingang in die Gesamtausgabe der Werke Bachs.

Es ist hier nicht der Ort, die Stichhaltigkeit der Zuschreibung aller bei Neumeister unter „J. S. Bach“ zu findenden Choralvorspiele zu diskutieren⁷⁵²; festzuhalten ist in Bezug auf das Thema der Studie jedoch, dass von vielen Autoren, die sich mit der Neumeister-Sammlung oder mit Bachs Orgelwerk allgemein beschäftigt haben, die Urheberschaft Bachs bezüglich

⁷⁴⁸ Vgl. Christoph Wolff (Hg.), Johann Sebastian Bach. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung, London/ Kassel 1985, S. III.

⁷⁴⁹ Vgl. Wolff 2003, S. 31.

⁷⁵⁰ Ebd., S. 31f.

⁷⁵¹ Ebd., S. 32.

⁷⁵² Christoph Wolff erörtert die Authentizitätsfrage in seinem KB zu NBA IV/9 (Wolff 2003, S. 56-62) und führt dabei auch die zu dieser Frage erschienene kontroverse Literatur umfassend an.

BWV 742 fortan offenbar als schlechthin bestätigt angesehen wurde, weil das Stück nun in insgesamt zwei Quellen als Komposition J. S. Bachs greifbar geworden war⁷⁵³. Umgekehrt jedoch versäumten diejenigen Autoren, die sich mit der Neumeister-Sammlung insgesamt kritisch auseinandersetzten, in der Regel nicht, ihre Zweifel gerade auch an BWV 742 festzumachen, weil das Choralvorspiel erhebliche handwerkliche Mängel aufweist. So schrieb etwa Alfred Dürr:

„Auch muß auffallen, daß ausgerechnet gegen zwei der drei bereits bekannten Choräle (BWV 719, 742) schon früher schwerwiegende Echtheitszweifel vorgebracht worden sind, die zumindest im Falle des Satzes ‚Ach Herr, mich armen Sünder‘ (BWV 742) nicht einfach durch diese Neuentdeckung erledigt sind. Man fragt sich, wie jung Bach eigentlich gewesen sein muß, um derart öder Quartgang-Wiederholungen (neun, dann nochmals vier) zu schreiben (BWV 742, T. 9-10).“⁷⁵⁴

Richard D. P. Jones, der die Echtheit von BWV 742 und den anderen Chorälen der Neumeister-Sammlung nicht grundsätzlich zu bezweifeln scheint, greift dennoch Dürrs Kritik auf und konstatiert:

„The monotony of sequential four-note scale figures, and the barely disguised consecutive 5ths (bb. 9-10), suggest that, assuming the piece really is by Bach, it might be among the very earliest of his chorale arrangements.“⁷⁵⁵

Mit Jones' vager Angabe zum vermuteten Entstehen wäre wohl der Zeitraum von 1695 bis 1700 angesprochen, jene Jahre also, die Bach zwischen seinem zehnten und fünfzehnten Lebensjahr als Vollwaise bei seinem ältesten Bruder Johann Christoph in Ohrdruf verbrachte. Vorsichtiger als Jones argumentiert Christoph Wolff bezüglich der Datierungsfrage:

„Wenn man die Anlage der vermutlich frühesten Schicht der Neumeister-Sammlung genauer betrachtet, kommt man zu dem Schluß, daß diese Stücke zwar aus den

⁷⁵³ Wolff vermutet für die Sasse- und die Neumeister-Quelle zudem mindestens eine gemeinsame Vorgänger-Quelle, hält die beiden Abschriften von BWV 742 also nicht für direkt voneinander abhängig (vgl. Wolff 2003 [KB zu NBA IV/9], S. 28f.).

⁷⁵⁴ Dürr 1986b, S. 310. Dürr markierte im angeführten Notenbeispiel der fraglichen Takte außerdem auch die Quintparallelen, die sich in der linken Hand ergeben.

⁷⁵⁵ Jones 2007, S. 85.

Ohrdrüfer Jahren stammen, aber wohl kaum Bachs erste kompositorische Gehversuche darstellen dürften.“⁷⁵⁶

Jean-Claude Zehnder hingegen ordnet BWV 742 sogar erst in den „Stilbereich um 1704“ (und damit in die frühen Arnstädter Jahre) ein⁷⁵⁷.

Soweit ein knapper Überblick über die Rezeptionsgeschichte des Choralvorspiels *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742). Freilich kann und muss die Autorschaft Bachs für dieses Stück an dieser Stelle weder bewiesen noch widerlegt werden. Aber im Rahmen dieser Arbeit, die ja Bachs Kreativität im Umgang mit der Choralmelodie von *Herzlich tut mich verlangen*/*Ach Herr, mich armen Sünder* zum Gegenstand hat, kann auf eine Untersuchung des Stücks trotz aller Echtheitszweifel einerseits nicht verzichtet werden; andererseits muss mit Blick auf die bescheidene kompositorische Substanz von BWV 742 die Erwartung an dieses Stück in Sachen Wort-Ton-Bezug schon vorab aus quellenkundlicher Perspektive relativiert werden.

17.2 Substantielle Begutachtung des Choralvorspiels „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742

Nach entsprechender quellenkundlicher Vorbereitung sei nun das Stück selbst untersucht. In Ergänzung zur oben abgebildeten Quelle Sasse sind die entsprechenden Seiten im Original der *Neumeister-Sammlung*⁷⁵⁸ und der moderne Notentext in Christoph Wolffs Ausgabe der *Neumeister-Sammlung* zu empfehlen⁷⁵⁹. In deren erster Auflage erscheint dort noch die doppelte Betitelung *Ach Herr, mich armen Sünder* und *Herzlich tut mich verlangen*, die Wolff aus dem Neumeister-Manuskript übernahm. Die früher zu datierende Abschrift von BWV 742 in der Sasse-Handschrift ist dagegen ausschließlich mit *Ach Herr, mich armen Sünder* übertitelt, weshalb diese Betitelung des Stücks für authentischer zu erachten ist⁷⁶⁰.

Die bei Wolff zu findende Tempoangabe *poco adagio* folgt hinsichtlich ihrer Positionierung in T. 5 ebenfalls der Neumeister-Quelle; bei Sasse steht sie schon ganz am Anfang und umfasst

⁷⁵⁶ Wolff 2000, S. 54.

⁷⁵⁷ Zehnder 2009, S. 139f.

⁷⁵⁸ Digitalisat: https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00072752/LM4708_072.jpg und https://www.bach-digital.de/rsc/viewer/BachDigitalSource_derivate_00072752/LM4708_073.jpg, abgerufen am 3. 11. 2018.

⁷⁵⁹ Christoph Wolff (Hg.), Johann Sebastian Bach. Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung, London/Kassel 1985, S. 28f.

⁷⁶⁰ In der zweiten, durchgesehenen Auflage der oben ausgewiesenen Edition der Bachschen Choräle aus der Neumeister-Quelle (erschienen 1986) verzichtete Wolff wieder auf die doppelte Betitelung.

somit auch die *Passagio*-Einleitung. Die Manual-Bezeichnungen *Rückpos[itiv]* und *Oberw[erk]* dagegen finden sich ausschließlich bei Sasse⁷⁶¹. Das Stück erweist sich als manualiter-Komposition, deren Oberstimme, die ab T. 5 eine verzierte Version des Cantus firmus ist, sich durch Wiedergabe auf einem eigenen Manual von den beiden begleitenden Unterstimmen absetzen soll.

Die viertaktige *Passagio*-Einleitung wurde von Williams⁷⁶² (der auf Seiffert Bezug nimmt und diesen präzisiert⁷⁶³) und auch von Wolff⁷⁶⁴ mit Georg Böhm als Vorbild in Verbindung gebracht. Zehnder sieht im weiteren Sinne eine Verbindung vom norddeutschen *Stylus phantasticus*, weist aber auch darauf hin, dass „das Versprechen dieser großen Geste nicht ganz eingelöst“ wird⁷⁶⁵. Für den Rest des Stückes – genauer gesagt für seine Anlage mit einmalig durchlaufender, dabei durchweg verzierter Cantus-firmus-Stimme über einer manualiter-Begleitung – sieht wiederum Wolff Johann Pachelbel und mit ihm die mitteldeutsche Tradition als Vorbild; er verweist konkret auf Pachelbels Bearbeitung von *Wir glauben all an einen Gott*⁷⁶⁶. Gerade der direkte Vergleich mit diesem Choralvorspiel offenbart aber auch deutlich die Schwächen von BWV 742 (Erläuterung dazu s. w. u.).

Dass die *Passagio*-Einleitung nicht nur als „große Geste“⁷⁶⁷ ohne nennenswerte Folgen für das Stück bleibt, sondern auch für sich genommen jeder spektakulären Virtuosität im Sinne des *Stylus phantasticus* entbehrt, ist vermutlich auch mit dem Charakter des Stücks vor dem Hintergrund des Bußpsalm-Textes, den der Titel *Ach Herr, mich armen Sünder* evoziert, zu erklären. Man könnte die einstimmige Einleitung ja immerhin als den einsamen, Verlassenheit versinnbildlichenden Klagegesang eines Sünders deuten, der sich vor der Strafe Gottes fürchtet. Da diese Einleitung nach anfangs individuellerer Ausgestaltung in ihrer zweiten Hälfte in eine weit ausgreifende Dreiklangsbrechung mündet, relativiert allerdings wiederum eine solche Deutung: Dieser musikalisch-rhetorisch wenig profilierte Abschnitt (Takte 3 bis 4) wirkt in seiner Gestik im Blick auf die Gesamtaussage des Stücks unmotiviert und belanglos. Wenn es überhaupt eine Beziehung zwischen der Einleitung und der eigentlichen Choralbearbeitung gibt, dann sind dies die beiden eingebundenen Zweiunddreißigstel-Dreitongruppen in T. 2, die

⁷⁶¹ Dieser Befund, der laut Wolff auf eine verschollene norddeutsche Quelle verweist, aus der Sasse mutmaßlich abgeschrieben hat (die Hallenser Orgeln verfügten nicht über so bezeichnete Manuale), ist für ihn auch ein Indiz dafür, dass die Quellen Sasse und Neumeister „auf unabhängiger Überlieferung beruhen“ (Wolff 2003, S. 28f.).

⁷⁶² Williams 1980, S. 291.

⁷⁶³ Seiffert 1905, S. 15-25.

⁷⁶⁴ Wolff 2003, S. 61.

⁷⁶⁵ Zehnder 2009, S. 139.

⁷⁶⁶ Wolff 2000, S. 54.

⁷⁶⁷ Zehnder 2009, S. 139.

dann gleich in T. 5, nun für sich alleinstehend, in der verzierten Cantus-firmus-Stimme wiederkehren. In T. 9 findet sich diese Figur in exponierter Lage – man könnte ihr markant hervorstechendes Auftreten hier als *Exclamatio*-Figur deuten, die unter all den vorher und nachher in der Choralstimme erklingenden *Suspirationes* zwecks Verdeutlichung des Klage-Charakters einen besonderen Akzent setzt.

Im Hauptteil des Choralvorspiels (ab T. 5), in dem die Liedmelodie stark verziert einmal komplett erklingt, gibt es neben den satztechnischen Problemen der Takte 9 bis 12 (v. a. Quintparallelen zwischen Bass und Mittelstimme in T. 9 und 10, redundante Figurierung des Cantus firmus), die Dürr exemplarisch benennt⁷⁶⁸, noch eine Reihe anderer Schwächen. In T. 19 etwa ereignen sich auf Viertelebene strukturelle Oktavparallelen zwischen dem Cantus firmus und der untersten Stimme. In T. 17 nimmt die Cantus-firmus-Stimme mit ihrem Sechzehntel Gis die Auflösung eines Sekundvorhaltes der Unterstimmen ungeschickt vorweg; dies wäre durch eine andere Art der Umspielung der Liedmelodie leicht zu vermeiden gewesen. In T. 12 stört der harmonische Stillstand von der leichteren Zählzeit zwei zur schwereren Zählzeit drei.

Merkwürdig ist die radikale Halbierung des Tempos der Diminutionsfiguren (von Zweiunddreißigsteln zu Sechzehnteln) bei der Stollenwiederholung (T. 8 mit Auftakt) und am Ende der sechsten Liedzeile im Abgesang (T. 15); vor der Stollenwiederholung wird der plötzliche Stillstand der Bewegung durch unvermittelte Aufgabe der Zweiunddreißigstel-Ebene, der auch schon den Zwischenspieltakt 7 prägt, durch gleichzeitigen harmonischen Stillstand bei motivischer Armut noch verstärkt. Schließlich verwundert am Schluss des Stücks noch das Einmünden in einen unvorteilhaft gesetzten Fis-Dur-Akkord (keine Quint Cis, großer Abstand zwischen Diskant und Mittelstimme), der durch das Fortschreiten der Oberstimme zum Ais² noch zusätzlich hohlen, schreienden Charakter erhält (vor dem Hintergrund der zahlreichen anderen Ungeschicklichkeiten des Satzes zögert man, die ungünstige Spreizung dieses Fis-Dur-Akkords als bewusst gesetztes Ausdrucksmittel zu betrachten).

Das überraschende Pausieren des Cantus firmus in T. 7 führt noch auf die Fährte einer anderen Merkwürdigkeit: Die eigenwillige Gruppierung der acht Melodiezeilen innerhalb des Grundmetrums bzw. der Taktstruktur des Stücks. Eine extrahierte Wiedergabe des Cantus firmus exakt in der rhythmischen Gestalt, in der er im Stück verarbeitet ist, soll verdeutlichen, was gemeint ist:

⁷⁶⁸ Dürr 1986b, S. 310.



Abb. 143: Struktur der Cantus-firmus-Einrichtung im Choralvorspiel BWV 742

Der Stollen und seine Wiederholung weisen eine Unterbrechung jeweils in der Mitte auf, während bei der Wiederholung selbst (zwischen der zweiten und der dritten Liedzeile also) die Pause entfällt. In den rhythmisch unterschiedlichen Gesangbuchversionen der Liedmelodie gibt es wohl gelegentlich eine Mittelzäsur im Stollen – allerdings wird diese dann durch verlängerte (verdoppelte) Anfangs- und Schlusstöne des Stollens ausgeglichen (vgl. Crügers Version in der *Praxis pietatis melica* von 1660, abgebildet im ersten Kapitel dieser Arbeit), deren Fehlen in T. 9 des obigen Beispiels einen organischen Übergang in die Stollenwiederholung verhindert. In der aus BWV 742 extrahierten Melodieversion kommt es zudem durch den allerersten Einsatz auf Zählzeit zwei (statt auftaktig auf der Vier) zu einer eigenartigen Akzentverschiebung, die anfangs wohl durch das Enden der *Passagio*-Einleitung auf Zählzeit eins bedingt ist, im weiteren Verlauf aber niemals korrigiert wird.

Zwischen Stollen und Abgesang gibt es dann (anders als bei der Stollenwiederholung) die erwartete Cantus-firmus-Pause von zwei Vierteln (T. 13). Sie ist im Satz BWV 742 einerseits harmonisch geschickter überbrückt, wird ebendort aber andererseits dadurch verunklart, dass die Oberstimme über den Schlusston hinaus durchgehend weiterläuft⁷⁶⁹. Zwischen der fünften und sechsten Liedzeile kommt es dann zu einer eigenartigen Überlappung (T. 15): Selbst wenn man an dieser Stelle von einem Fortschreiten ohne Pause zwischen den Zeilen ausginge, wäre der Schluss der fünften Liedzeile um zwei Viertel beschnitten.

Vor dem Hintergrund dieser Erkenntnisse sei noch einmal das von Wolff zum Vergleich angeführte Choralvorspiel *Vater unser im Himmelreich* von Johann Pachelbel⁷⁷⁰ erwähnt. Dort nämlich sind die Cantus-firmus-Abschnitte mit strenger Regelmäßigkeit in den Satz eingefügt, so dass trotz starker Diminution der Liedmelodie deren Einbau und Verlauf grundsätzlich ganz transparent und beim Hören gut mitvollziehbar ist; die Kreativität der Diminution bei Pachelbel

⁷⁶⁹ Das "Weiterdudeln" der Oberstimme stört noch mehr in T. 11 in der Mitte der Stollenwiederholung.

⁷⁷⁰ Wolff 2000, S. 54.

spricht im Übrigen für sich selbst, ebenso wie auch die motivisch jeweils auf die nächste Liedzeile bezogene imitatorische Anlage der Zwischentakte in den Cantus-firmus-Pausen. Sollte Bach ein Stück wie dieses zum Vorbild genommen haben, um sich für BWV 742 inspirieren zu lassen, dann wäre sowohl sein Verständnis der Vorlage als auch seine Fähigkeit, diese strukturell zu kopieren, gering einzustufen.

Alle genannten Punkte sind nur besonders evidente Beispiele für kompositorische Ungeschicklichkeiten und stehen pars pro toto für viele andere Mängel. Trotz der insgesamt wenig beglückenden Gestalt von BWV 742 verwundert aber, dass einzelne Passagen doch deutlich kompetenter gefertigt zu sein scheinen als viele andere. Man vergleiche etwa die Ausarbeitung der ersten Liedzeile (T. 5 bis 7) mit der besonders missglückten Gestaltung der Wiederholung desselben Cantus-Firmus-Abschnitts bei der Reprise des Stollens (T. 9 bis 11). In der erstgenannten Passage wechseln die Diminutionsfiguren immerhin permanent die Richtung, während sie an der Parallelstelle ständig und ohne jede rhythmische Gliederung in nur eine Richtung (aufwärts) laufen⁷⁷¹. Der Begleitsatz ist in T. 5 bis 7 harmonisch effektvoller als Quintfallsequenz auf Achtelebene mit Septimvorhalten gestaltet; in T. 9 und 10 dagegen begegnet man den simplen Akkordverschiebungen mit kaum verdeckten Quintparallelen. Eine gekonnt angelegte Passage findet sich dann wieder in T. 14 bis 15 (mit Auftakt), aber auch hier folgt bald ein deutlich schwächerer Abschnitt. Sollten diese qualitativen Brüche auf die „Gemeinschaftsarbeit“ eines Schülers mit seinem Lehrer hindeuten, oder wurde das Stück als Schülerarbeit in Anknüpfung an ein bisher nicht gefundenes konkretes Vorbild geschaffen?

Wie schon gesagt: Die Frage, ob BWV 742 „echter Bach“ ist, kann an dieser Stelle nicht endgültig entschieden werden. Auf Basis der angeführten Beobachtung tendiert diese Untersuchung zu der Sichtweise, dass es sich um eine Fehlzuschreibung handelt oder geht zumindest mit Richard P. D. Jones⁷⁷² konform, dass es sich allenfalls um ein sehr frühes Werk handeln kann – namentlich um eine Arbeit aus der Kinder- oder frühesten Teenager-Zeit. Zu groß erschiene andernfalls der Abstand zu einem Werk wie BWV 727 (über dieselbe Melodie, besprochen weiter oben in dieser Arbeit), deren Faktur tatsächlich als unmittelbare Vorstufe zum „Orgelbüchlein-Typ“ betrachtet werden darf⁷⁷³.

⁷⁷¹ Wolff schlägt als Erklärung der von Dürr hier beklagten motivischen Redundanz „freche Beharrlichkeit“ des autodidaktisch sich kompositorisch bildenden Bach vor, der „offenbar eine Vorliebe für unkonventionelle Klangverbindungen besaß und überhaupt Sinn für musikalisches Experimentieren hatte“ (Wolff 2003, S. 58).

⁷⁷² Jones 2007, S. 85.

⁷⁷³ Auch Jones betont, „an immense gulf separates the juvenilia of the Neumeister Collection from the assured mastery of the *Orgelbüchlein* Chorales“ (ebd., S. 86), mahnt unter Bezugnahme auf die von Dürr in BWV 742 beanstandeten Quinten aber gleichzeitig, „such lapses cannot be used as an argument against Bach’s authorship“ (ebd., S. 75).

Aber unabhängig davon, ob es sich um sehr frühen (und damit noch wenig reifen) Bach oder aber um die qualitativ bescheidene Komposition eines anderen Verfassers handelt: Die Choralbearbeitung *Ach Herr, mich armen Sünder* (BWV 742) weist so viele strukturelle Mängel auf, dass sie mangels maßgeblicher Erhebung über das Niveau einer Schülerarbeit für die Fragestellung dieser Untersuchung kaum relevant ist. Zu sehr war der Komponist mit handwerklichen Hemmnissen beschäftigt, als dass er ein geschlossenes Konzept auf der Ebene des Wort-Ton-Bezuges hätte zur Ausführung bringen können. Über die allgemeine Feststellung, dass es (teilweise einfallslos aneinandergereichte) *Suspirationes* sowie vereinzelte *Exclamationes* (will man neben der Figur in T. 9 auch das Ais² in T. 20 als solche deuten), kommt man mit Blick auf die Figurierung der Oberstimme kaum hinaus. Im Begleitsatz der Unterstimmen gibt es ein paar interessantere Stellen (neben T. 5 und 6 etwa einige Wendungen im Abgesang), aber auch auf dieser Ebene entsteht kein schlüssiges Gesamtbild, das BWV 742 auch nur in die Nähe von BWV 727 rücken könnte. Wegen mangelnder Raffinesse auf elementarer Ebene also spielt BWV 742 für die Thematik dieser Arbeit keine nennenswerte Rolle.

Werner Breig, der die Frage des Textbezugs und der Werkidee in Bachs frühen Orgelchorälen untersucht hat und für die Neumeister-Choräle insgesamt die Autorschaft Bachs wohl nicht bezweifelt, lässt sich im Fall von BWV 742, das er nur am Rande erwähnt, aber auch nicht auf eine Begutachtung der Struktur ein. Er wertet lediglich die *Adagio*-Vorschrift (ihre „Echtheit“ vorausgesetzt) als „‘äußerlichste‘ Maßnahme“ eines „Eingriff[s] in die Norm des musikalischen Zeitverlaufs“⁷⁷⁴ zur kompositorischen Bezugnahme auf den Text – d. h.: Das *Adagio* entspricht in seiner Wirkung dem Klageduktus des Bußpsalm-Textes. Insgesamt konstatiert er, es brauche

„nicht geleugnet zu werden, daß die Weise, in der Textbezüge in den Neumeister-Chorälen realisiert werden, noch von Unsicherheit geprägt ist“⁷⁷⁵.

Breig hält die Stücke in ihrer Gesamtheit mit aller Wahrscheinlichkeit auch für „Erstlingswerke“⁷⁷⁶, meint aber, in ihnen werde schon „der neuartige Anspruch an eine das bloß Artistische überschreitende Aussage, der Bachs choralgebundenes Orgel-Oeuvre charakterisiert“⁷⁷⁷ erkennbar. Im Hinblick auf BWV 742 ist das eine ausgesprochen wohlwollende Betrachtung.

⁷⁷⁴ Breig 1990, S. 170.

⁷⁷⁵ Ebd., S. 176.

⁷⁷⁶ Ebd.

⁷⁷⁷ Ebd.

18 Schlussbemerkung

Eine finale resümierende Zusammenführung der Untersuchungsergebnisse aus den vorausgehenden Kapiteln ist nicht die Intention dieser Schlussbemerkung. Die in den Kapiteln präsentierten einzelnen Analysen sprechen in ihrer Differenziertheit jeweils für sich und betonen mit der gebotenen Ausführlichkeit gerade auch die Diversität des untersuchten Phänomens: Bachs sinnstiftendes Umgehen mit einem *Cantus prius factus* als Bedeutungsträger wirft ein helles Licht auf das Ausmaß seiner kompositorischen Kreativität und offenbart darüber hinaus das erstaunliche semantische Potential, das eine Kirchenliedmelodie als Einzel-Element aus dem Repertoire der christlichen Frömmigkeitspraxis in verschiedenen musikalisch-theologischen Zusammenhängen zu entfalten vermag.

Die Prämissen für die Entwicklung der musikalisch-theologischen Deutungen, welche den Lesern dieser Arbeit auf Basis einer gewissenhaften Begutachtung historischer Quellen zum Angebot gemacht werden, wurden in der Einleitung dargelegt und begründet. Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass Bach in seinem orthodox-lutherisch geprägten Lebens- und Arbeitsumfeld auftragsgemäß entsprechende geistliche Musik komponiert hat und dass er dabei von seinem eigenen Wissen auch über theologische Zusammenhänge umfassend Gebrauch machte. Seine diesbezügliche schulische Bildung sowie die ihm verfügbaren Inhalte aus Büchern, die sich nachweislich in seinem Besitz befanden, haben sich mit seiner einzigartigen Beherrschung des musikalischen Materials fruchtbringend verbunden, wenn er geistliche Musik komponierte. Dabei ist nicht unbedingt entscheidend, ob Bach selbst ein sehr frommer Mensch gewesen sein mag – was er persönlich geglaubt und gedacht hat, wird man nie wirklich wissen können. Selbst wenn er nicht sehr gläubig gewesen sein sollte, so hat er im Schnittpunkt von Musik und umzusetzender theologischer Botschaft allzeit tadellose professionelle Arbeit geleistet. Die leidenschaftliche Intensität allerdings, die gerade aus vielen seiner geistlichen Werke bis heute zum Hörer spricht, macht wahrscheinlich, dass ihm die „außermusikalische“ Botschaft keineswegs gleichgültig war – oder, besser gesagt: die geistliche Botschaft war für ihn letztlich kein außermusikalischer Aspekt, weil er Musik als Teil der Schöpfung und damit als analogiefähig im Hinblick auf ebendiese Schöpfung begriff.

Bei einem so stark improvisationsbegabten, ja in beträchtlichen Teilen seines Schaffens geradezu vom Improvisieren ausgehenden Komponisten wie Bach spielte im kreativen Schaffensprozess das Denken über Musik bzw. in musikalischen Kategorien eine zentrale Rolle. Einzelne

musikalische Bausteine werden dabei zunächst im Kopf entwickelt und variiert, auf ihre Verarbeitungsmöglichkeiten im mehrstimmigen Satz hin durchdacht und mit anderen Motiven verknüpft. Ein wichtiger Teil des Kompositionsvorgangs fand also mental statt, ehe das solchermaßen vorbereitete Material im Rahmen einer Improvisation überhaupt erstmals hörbar oder gar per Niederschrift fixiert wurde⁷⁷⁸.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen, die für jeden ausübenden Musiker, vor allem wenn er auch über eine improvisatorische Begabung verfügt, nachvollziehbar sein dürften, wird plausibel, dass einem Komponisten wie Bach selbst kurze Zitate eines prägnanten Melodie-Incipits, wie sie in dieser Arbeit beschrieben und gedeutet wurden, nicht einfach per Zufall „unterlaufen“ sein könnten. Dass für ihn, der seit frühester Kindheit umgeben war von geistlichen Musikstücken und von Liedweisen, etwa die wiederkehrenden Motivbausteine seiner frühen geistlichen Kantaten, die nicht mehr gewesen sein sollten als rein musikalische Objekte, dass er weder ihr rhetorisches Potential noch ihr gelegentliches Anklingen an Kirchenlied-Melodien bewusst wahrgenommen und mit diesen „außermusikalischen“ Eigenschaften nicht kreativ gespielt haben soll, ist unvorstellbar. Dass das Einbringen von Kirchenlied-Zitaten in neue kompositorische Zusammenhänge folglich textbezogen und damit theologisch konnotiert sein muss, ist ebenfalls evident. Gerade der immer wieder zu hörende Einwand, Bach sei ja doch „Praktiker“ gewesen und habe sich deshalb unter dem Druck der immensen Arbeitsbelastung in den frühen Leipziger Jahren beim Komponieren sicherlich nicht auch noch zusätzlich in theologische Inhalte verstiegen, ist daher nicht stichhaltig: Die theologische Dimension beim Schaffen geistlicher Musik war für ihn kein Akzidenz, sondern immanenter Bestandteil seiner Kreativität. Und so wie Bach unter hohem Druck musikalisch keine mittelmäßige Ware, sondern viele seiner großartigsten Kompositionen geschaffen hat, wird er auch hinsichtlich des geistlichen Gehalts dieser Stücke nicht weniger nachlässig gewesen sein, denn beide Parameter waren für Bach beim Schaffen von *andächtiger musiq* eins.

Wenn beim Erkunden musikalisch-textlicher Bezüge während der Arbeit an den untersuchten Werken hier und da auch dem vorsichtigen Assoziieren – selbstverständlich immer innerhalb eines Bereiches, der, so weit erkennbar, durch die lutherische Theologie in Bachs historischem Umfeld abgedeckt ist –, etwas Raum gegeben wurde, dann findet dies seine Rechtfertigung darin, dass solchem Assoziieren oder Alludieren im kreativen Schaffensprozess eines barocken

⁷⁷⁸ Bekannt ist J. N. Forkels auf die Aussagen der älteren Bach-Söhne gestützter Bericht, Bach habe beim Hören einer Fuge eines anderen Komponisten „sobald er die ersten Eintritte des Themas gehört hatte“ immer schon vorausgesagt, „was der Componist von Rechts wegen anbringen müsse, und was möglicher Weise angebracht werden könne“ (Forkel 1802, S. 46).

Komponisten ebenfalls überall dort, wo Sprache beteiligt ist, eine Bedeutung zukommt. Zwar können im Rahmen der barocken *Musica poetica* Sprache und Musik Analogien bilden, aber sie finden dabei niemals mit letztgültiger Eindeutigkeit zur Kongruenz – Musik allein kann eben nicht wirklich konkret „sprechen“, und ihre Aussagen, die sie vor dem Hintergrund eines vertonten Textes macht, sind vielschichtig oder eben auch mehrdeutig. Beim Versuch, die Semantik ihres Miteinanders zu ergründen, kann nicht immer eindeutig mit „richtig“ oder „falsch“ geurteilt werden. Seriös ist in solchen Fällen, nicht leichthin zu behaupten, dies oder jenes sei *zweifelsfrei* gemeint; nicht seriös ist hingegen, im Zweifelsfall einfach zu behaupten, es sei höchstwahrscheinlich *gar nichts* gemeint.

Die vorliegende Untersuchung ist als ein Beitrag zur wissenschaftlich basierten Erweiterung jenes semantischen Horizonts zu betrachten, der sich bei eingehenderer Beschäftigung einem jeden interessierten Bach-Forscher auftun wird. Bachs Musik wendet sich, auch heute noch, auf vielen Ebenen kraftvoll und eindringlich an die Hörer, und die musikalisch-theologische gehört zu diesen für sein Schaffen wesentlichen Ebenen, die – ähnlich wie etwa die für Interpreten relevante aufführungspraktische Ebene – ohne konzises Wissen über die dargestellten Zusammenhänge, die offensichtlichen wie die angedeuteten, nicht wirklich erfasst und verstanden werden können.

19 Verzeichnis der Abbildungen

- 1 Titelblatt der Cantus-Stimme von Haßlers „Lustgarten“. Quelle: Hassler 1601, S. 1.
- 2 „Mein gmüth ist mir verwirret“, originale Cantus-Stimme (1601). Quelle: Hassler 1601, S 39.
- 3 Abb. 3: „Mein gmüth ist mir verwirret“, Textabdruck in der originalen Cantus-Stimme (1601). Quelle: Hassler 1601, S 40.
- 4 Harmoniae Sacrae (Görlitz 1613): Die Stimmen des ersten Discantus sowie des Bassus von „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Harmoniae sacrae, S. 455 u. S. 459.
- 5 „Vopelius“ von 1682: Cantus, Altus und Tenor-Beginn von J. H. Scheins Satz über „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Vopelius 1682, S. 846.
- 6 J. H. Scheins Satz in der Plotz-Tabulatur. Quelle: Orgelbuch Plotz.
- 7 Abb. 7: „Herzlich tut mich verlangen“ in der Praxis pietatis melica, Ausgabe 1660. Quelle: Praxis pietatis melica 1653, S. 472.
- 8 Text von „Herzlich tut mich verlangen“ mit Verweisen auf Bibelstellen in Johann Heermanns „Sterbekunst“. Quelle: Sterbekunst 1659, S. 2-6.
- 9 Das Melodiezitat im Sopransolo von Satz 2d. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 10 Sequenzierung und freie Fortspinnung der Motivik des Haßler-Incips. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 11 Anklänge an das Melodie-Incipit „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“ im Sopran-solo. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 12 Kantionalsatz „Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein“ aus dem „Wetterer Gesangbuch“ bei Zahn. Quelle: Zahn 1, S. 445.
- 13 Cantus- und Tenormelodie des Kantionalsatzes „Ich weiß mir ein Röslein hübsch und fein“ bei Zahn. Quelle: Zahn 1, S. 446.
- 14 Variante der ersten Liedzeile von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 15 Tenor- und Cantusmelodie im instrumentalen Zitat von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 16 „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“: Vulpus-Satz im „Cantionale sacrum“ (Anfang). Quelle: Cationale sacrum 1646/48, S. 76.
- 17 Ähnlichkeiten zwischen dem Zitat des Haßler-Incips und der ersten Liedzeile von „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 18 Das Thema der „Gesetzesfuge“. Quelle: Notenbeispiel M.W.

- 19 Veränderungen in der zweiten Hälfte des Themas der „Gesetzesfuge“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 20 Angleichung der zweiten Hälfte des Themas der Gesetzesfuge an das Melodie-Incipient von „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 21 Sopransolo am Ende von Satz 2d. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 22 Imitatorische Sechzehntel-Läufe im Sopransolo und im Basso Continuo der „Gesetzesfuge“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 23 Imitatorische Sechzehntel-Bewegungen in den Instrumentalstimmen. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 24 Seufzermotivik im Sopransolo. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 25 Konstituierende Intervall-Bausteine im Incipient der Haßler-Melodie. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 26 Seufzermotivik in der Flötenstimme der „Sonatina“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 27 Anklänge an das Melodie-Incipient in der Sopranstimme des ersten Chorsatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 28 Anklänge an das Melodie-Incipient im Basssolo „Bestelle dein Haus“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 29 Beginn des Sopransolos, Beginn des instrumentalen Choralzitats und Thema der „Gesetzesfuge“ in Satz 2d. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 30 Liedmelodie „O Gott, du frommer Gott“ bei Zahn. Quelle: Zahn 3, S. 309.
- 31 Absteigende Achtelbewegungen in der Continuostimme der Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 32 Verziertes Choralzitat und Continuostimme in der Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 33 Absteigende Motivik in der Tenorstimme der Arie „Ich bin nun achtzig Jahr“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 34 Ähnlichkeit der Melodieanfänge von „O Gott, du frommer Gott“ und „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 35 Ableitbarkeit der Ritornell-Motivik der Arie BWV 161/1 von der Liedmelodie „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 36 „Figura corta“ in der Altstimme der Arie. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 37 Koppelung von Altstimme und instrumentalem Choralzitat. Quelle: Notenbeispiel M.W.

- 38 Motivische Verwandtschaft zwischen Altstimme und Choralzeile im B-Teil der Arie. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 39 Ritornell-Motivik der Tenorarie BWV 161/3. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 40 Beginn der Tenorstimme der Arie BWV 161/3 mit „Circulatio“-Figuren. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 41 Verwandtschaft der Motivik im Chorsatz BWV 161/5 mit dem Incipit der Choralmelodie. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 42 „Circulatio“-Figuren in den Flötenstimmen des Ritornells. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 43 Absteigende Linien in der Sopranstimme des Chorsatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 44 Choralvorspiel „Herzlich tut mich verlangen“ BWV 727. Quelle: <http://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=2507#>, nach: Ernst H. Wolfram (Hrsg.), Bach-Album, Leipzig 1884.
- 45 Beginn des Choralsatzes BWV 161/6. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 46 Beginn des Choralsatzes BWV 248/5. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 47 Choralsatz BWV 244/6, Beginn des Abgesangs. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 48 Choralsatz BWV 153/5, sechste Zeile. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 49 Choralsatz BWV 161/6, achte Zeile. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 50 Instrumentaler Beginn des Chorsatzes BWV 25/1 mit Zitat des Melodie-Incipits im Bass. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 51 Verwandtschaft der Klage-Motivik in den oberen Stimmen des Orchestersatzes mit der Choralmelodie. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 52 Paarige Imitation in den Vokalstimmen des Eingangschorsatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 53 Verwandtschaft des ersten vokalen Themas mit der Choralmelodik. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 54 Verwandtschaft des zweiten vokalen Themas mit der Choralmelodik. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 55 Kombination beider vokaler Themen im vierten Abschnitt des Satzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 56 „Befiehl du deine Wege“ in der „Praxis pietatis melica“, Ausgabe von 1653. Quelle: Praxis pietatis melica 1653, S. 610f.

- 57 Choralsatz „Und ob gleich alle Teufel“ in BWV 153. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 2 (TP 1282), Kassel 2007, S. 340*.
- 58 Beginn des Choralsatzes „Ob bei uns ist der Sünden viel“ in BWV 38. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 10 (TP 1290), Kassel 2007, S. 266*.
- 59 Beginn der Tenorarie BWV 153/6. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 2 (TP 1282), Kassel 2007, S. 341*.
- 60 Schluss des Rezitativs BWV 153/4. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 61 Cyriakus Schneegaß' Paraphrase von Psalm 6 in der Erstveröffentlichung. Quelle: Schneegaß 1597.
- 62 „Ach Herr, mich armen Sünder“ mit falscher Verfasserangabe im „Vopelius“ von 1729. Quelle: Vopelius 1729, S. 223.
- 63 „Ach Herr, mich armen Sünder“ mit falscher Verfasserangabe im „Dreßdnischen“ von 1727. Quelle: Dreßdnisches 1727, S. 287.
- 64 Die erste Liedzeile der Haßler-Melodie als kompositorischer Ausgangspunkt für den Eingangschorsatz BWV 135/1. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 65 Die diminuierte erste Choralzeile in Quintfallsequenzen. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 66 Die Melodik der ersten Choralzeile in den Streicher- und den Oboenstimmen. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 67 Versprachlichung der choralgenerierten Motivik beim Choreinsatz. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 68 Imitatorische Verarbeitung des Melodie-Incipits in den Oberstimmen des Chorsatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 69 Sequenzierung der fünften Choralzeile in den Streichern. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 70 Umkehrung des Choral-Incipits in den Oboenstimmen. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 71 Ausgezierte Vorimitation der fünften Choralzeile in den Oberstimmen des Chorsatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 72 Expressive Ausgestaltung der Worte „mein Sünd“ aus der sechsten Choralzeile. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 73 Sequenzierung der siebten Choralzeile in den Streicherstimmen. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 74 Augmentation der siebten Choralzeile. Quelle: Notenbeispiel M.W.

- 75 Zitat der achten Choralzeile am Ende der Tenorarie BWV 135/3. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 76 Der Schluss des Vokalparts der Tenorarie BWV 135/3 mit Orchestersatz. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 77 Gegenüberstellung der dritten Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text der Tenorarie BWV 135/3. Quelle: Tabelle M.W.
- 78 Sinnbildhaft abwärtsgerichtete Motivik in der Vokalstimme der Tenorarie. quelle: Tabelle M.W.
- 79 Verwandtschaft der Vokalstimme des Rezitativs BWV 135/4 mit der Melodie-Incipient. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 80 Gegenüberstellung der vierten Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text des Rezitativs BWV 135/2. Quelle: Tabelle M.W.
- 81 Zitat der zweiten/vierten Melodiezeile in der Vokalstimme der Bassarie BWV 135/5. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 82 Gegenüberstellung der fünften Liedstrophe mit den entsprechenden Psalmversen und dem Text der Bassarie BWV 135/5. Quelle: Tabelle M.W.
- 83 Sinnbildhafte Motivik in der Bassarie BWV 135/5. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 84 Schlusskadenz des Choralsatzes BWV 135/6. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 85 Corona-artige Figur in der Tenorstimme des Choralsatzes BWV 135/6. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 86 Markante Führung der Bassstimme im Choralsatz BWV 135/5. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 87 Strukturschema des inhaltlich-musikalischen Gesamtverlaufs der Kantate BWV 135. Quelle: Petzoldt 2004, S. 89.
- 88 Beginn von „Herr Jesus Christ, wahr‘ Mensch und Gott“ im Vopelius von 1682. Quelle: Vopelius 1682, S. 863.
- 89 Erste Strophe des Liedes „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott in der von Bach verwendeten Fassung. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 90 Agnus-Dei-Lied „Christe, du Lamm Gottes“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 91 Instrumentales Zitat des Incipits der Haßler-Melodie im Eingangssatz von BWV 127. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 92 Das Melodie-Incipient „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ als Instrumentalmotiv. Quelle: Notenbeispiel M.W.

- 93 Kombination beider Melodie-Incipits in der instrumentalen Bassstimme. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 94 Melodische Verwandtschaft der ersten Zeile von „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ und der fünften Zeile von „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 95 Melodische Verwandtschaft der siebten Zeile von „Herr Jesu Christ, wahr’ Mensch und Gott“ und der ersten Zeile von „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 96 „Exclamatio“ in der Motivik der Chorstimmen am Ende des Eingangssatzes. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 97 „Wie soll ich dich empfangen?“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich“ im „Dreßdnischen“ von 1727. Quelle: Dreßdnisches 1727, S. 5f.
- 98 „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich“ im „Dreßdnischen“ von 1727. Quelle: Dreßdnisches 1727, S. 118 f.
- 99 „Befiehl du deine Wege“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich“ im „Dreßdnischen“ von 1727. Quelle: Dreßdnisches 1727, S. 700 f.
- 100 „Wie soll ich dich empfangen“ und „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweisen auf „Herzlich thut mich verlangen“ im „Geistreichen Liederschatz“ von 1715. Quelle: Geistreicher Liederschatz 1715, S. 4 u. S. 40.
- 101 „Befiehl du deine Wege“ ohne Melodieverweis im „Geistreichen Liederschatz“ von 1715. Quelle: Geistreicher Liederschatz 1715, S. 133.
- 102 „Befiehl du deine Wege“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich verlangen“, „Wie soll ich dich empfangen“ mit eigener Melodie im „Dreßdnischen“ von 1707. Quelle: Dreßdnisches 1707, S. 566f. und S. 24.
- 103 „O Haupt voll Blut und Wunden“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich verlangen“ im „Vopelius“ von 1707. Quelle: Vopelius 1707, S. 82 f.
- 104 „Wie soll ich dich empfangen“ mit Melodieverweis „Herzlich thut mich verlangen“ im „Vopelius“ von 1707. Quelle: Vopelius 1707, S. 6-8.
- 105 „Vopelius“ von 1682, Cantus-Stimme von „Herzlich tut mich verlangen“ nach J. H. Schein. Quelle: Vopelius 1682, S. 846.
- 106 Turba-Chor „Gegrüßet seist du, Jüdenkönig!“ BWV 244/53c. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 191f.

- 107 Choralsatz „O Haupt voll Blut und Wunden“ BWV 244/54. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 193.
- 108 Choralsatz „Wenn ich einmal soll scheiden“ BWV 244/62. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 216.
- 109 Choralsatz „Erkenne mich, mein Hüter“ BWV 244/15. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 55.
- 110 Choralsatz „Ich will hier bei dir stehen“ BWV 244/17. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 57.
- 111 Choralsatz „Befiehl du deine Wege“ BWV 244/44. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 167.
- 112 Beginn der Arie „Erbarme dich, mein Gott“ BWV 244/39. Quelle: Klaus Hofmann (Hrsg.), Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion, Studienpartitur, Carus 31.244, S. 148.
- 113 Mutmaßliche Verwandtschaft zwischen dem Lamentobass der Arie „Erbarme dich“ und dem Choral-Cantus-firmus des Eingangschors. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 114 Ritornell der Altarie „Jesu, lass dich finden“ aus BWV 154. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 115 Kadenznahe Basslinie in der Altarie „Jesu, lass dich finden“. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 116 Beginn der Eingangsarie „Liebster Jesu, mein Verlangen“ aus BWV 32. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 2 (TP 1282), Kassel 2007, S. 535f.*.
- 117 Choralzitate in der Bassstimme des Eingangschors von BWV 127. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 118 Bassstimme der Eingangsarie aus BWV 32 mit mutmaßlichem Choralzitat. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 119 Melisma auf „umfängen“ in der Eingangsarie von BWV 32. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 2 (TP 1282), Kassel 2007, S. 540*.

- 120 Sinfonia der Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ (BWV 150). Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 17 (TP 1282), Kassel 2007, S. 277*.
- 121 Kantate BWV 150, Ausschnitt aus dem zweiten Satz mit mutmaßlichem Zitat des Choral-Incipits. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 17 (TP 1282), Kassel 2007, S. 279*.
- 122 Nachfolge-Motivik am Beginn des Duetts „Ich folge dir nach/Ich will hier bei dir stehen“. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 3 (TP 1282), Kassel 2007, S. 549*.
- 123 „Passus duriusculus“-Motivik bei „Speichel und Schmach“ im Duett BWV 159/2. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 3 (TP 1282), Kassel 2007, S. 549*.
- 124 Absteigender Quartgang (chromatisch und diatonisch) in der „Speichel-und Schmach“-Motivik. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 125 Verhinderung einer Kadenz am Schluss der achten Choralzeile. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 3 (TP 1282), Kassel 2007, S. 552*.
- 126 „Circulatio“-Figuren in der Altstimme beim Wort „umfassen“. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 3 (TP 1282), Kassel 2007, S. 550*.
- 127 Vorhaltsmotiv „Dich lass ich nicht“ in der Altstimme. Quelle: Bach-Archiv Leipzig (Hrsg.): J. S. Bach, Sämtliche Kantaten, Motetten, Choräle und Geistliche Lieder, Kantaten 3 (TP 1282), Kassel 2007, S. 551*.
- 128 Tritonus-Motivik in der Bassarie BWV 159/4. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 129 „Passus duriusculus“-Motivik bei „Speichel und Schmach“ im Duett BWV 159/2. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 130 „Wie soll ich dich empfangen“ in der Praxis pietatis melica (1653). Quelle: Praxis pietatis melica 1653, S. 155f.
- 131 „Wie soll ich dich empfangen“ im „Dreßdnischen“ (1727). Quelle: Dreßdnisches 1727, S. 5.
- 132 „Wie soll ich dich empfangen“ im „Vopelius“ (1729). Quelle: Vopelius 1729, S. 6f.
- 133 „Wie soll ich dich empfangen“ im „Dreßdnischen“ von 1707; der Verweis auf „nro. 363.“ führt zu „Herzlich tut mich verlangen“. Quelle: Dreßdnisches 1707, S. 24.

- 134 „Ihr Christen auserkoren“ im „Dreßdnischen“ von 1656. Quelle: Dreßdnisches 1656, S. 121f.
- 135 Generalbasssatz von Johann Crüger zum Lied „Ihr Christen auserkoren“ in der „Praxis pietatis melica“ (1653). Quelle: Praxis pietatis melica 1653, S. 193.
- 136 „Ihr Christen auserkoren“ im Leipziger „Vorrath“ von 1673. Quelle: Vorrath 1673, S. 41.
- 137 Choralatz „Wie soll ich dich empfangen“ in der ersten Kantate des „Weihnachts-Oratoriums“. Quelle: Walter Blankenburg, Alfred Dürr (Hrsg.), J. S. Bach. Weihnachts-Oratorium, Studienpartitur TP 85, Kassel 1960/1988, S. 42.
- 138 Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, sechste Zeile des Chorals. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 139 Abb. 139: Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, zweite bzw. vierte Zeile des Chorals. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 140 Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, erste bzw. dritte Zeile des Chorals. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 141 Erste Trompetenstimme im Choral-Concerto „Nun seid ihr wohl gerochen“, motivische Bezüge zum Melodie-Incipit. Quelle: Notenbeispiel M.W.
- 142 Das Choralvorspiel „Ach Herr, mich armen Sünder“ BWV 742 in der Handschrift Christoph Sasses. Quelle: Sasse Hs, S. 46.
- 143 Struktur der Cantus-firmus-Einrichtung im Choralvorspiel BWV 742. Quelle: Notenbeispiel M.W.

20 Modernere Literatur

- Aland 1 1969 Kurt Aland (Hg.), Luther Deutsch. Die Werke Martin Luthers in neuer Auswahl für die Gegenwart, Bd. 1, Stuttgart 1969.
- Axmacher 1983 Elke Axmacher, Die Texte zu Johann Sebastian Bachs Choralkantaten, in: *Bachiana et alia musicologica* (Festschrift Alfred Dürr zum 65. Geburtstag am 3. März 1983), Kassel 1983, S. 3-16.
- Axmacher 2001 Elke Axmacher, Johann Arndt und Paul Gerhardt. Studien zur Theologie, Frömmigkeit und geistlichen Dichtung des 17. Jahrhunderts, Tübingen und Basel 2001.
- Axmacher 2004 Elke Axmacher, O Haupt voll Blut und Wunden, in: Gerhard Hahn Jürgen Henkys (Hg.), *Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch*, Heft 10, Göttingen 2004, S. 40-52.
- Blankenburg 1950 Walter Blankenburg, Einführung in Bachs h-Moll-Messe, Kassel 1950.
- Blankenburg 1982 Walter Blankenburg, Das Weihnachts-Oratorium von Johann Sebastian Bach, Kassel 1982.
- Blume 1962 Friedrich Blume, Umriss eines neuen Bachbildes, in: *Musica* 16 (1962), S. 169-176.
- Bolin 1989 Norbert Bolin, Sterben ist mein Gewinn. Ein Beitrag zur evangelischen Funeralkomposition der deutschen Sepulkralkultur des Barock. 1550-1750 [=Kasseler Studien zur Sepulkralkultur Bd. 5], Kassel 1989.
- Breig 1988 Werner Breig, Grundzüge einer Geschichte von Bachs vierstimmigem Choralatz, in: *AfMw* 45/1988, S. 165-185 (erster Teil) und S. 300-317 (zweiter Teil).

- Breig 1990 Werner Breig, Textbezug und Werkidee in Johann Sebastian Bachs frühen Orgelchorälen, in: Peter Petersen (Hrsg.), Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros zum 60. Geburtstag, Wiesbaden 1990, S. 167-182.
- Bunners 2001 Christian Bunners, Wie soll ich dich empfangen, in: Gerhard Hahn Jürgen Henkys (Hg.), Liederkunde zum evangelischen Gesangbuch, Heft 2, Göttingen 2001, S. 7-10.
- Carrier 2014 Carolyn Carrier-McClimon, Hearing the „Töne eines Passionsliedes“ in J. S. Bachs „Christmas Oratorio“: The Nineteenth-Century Critical Reception of BWV 248, in: Journal of the Riemenschneider Bach Institute, Vol. 45, No. 2 (2014), S. 34-67.
- Chafe 1991 Eric Chafe, Tonal allegory in the vocal music of J. S. Bach, Berkeley 1991.
- Dadelsen 1958 Georg von Dadelsen, Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs, Trossingen 1958.
- Daniel 2013 Thomas Daniel, Der Choralatz bei Bach und seinen Zeitgenossen. Eine historische Satzlehre, 3. Auflage, Köln 2013.
- Darmstadt 2015 Hans Darmstadt, Johann Sebastian Bach. Matthäus-Passion BWV 244. Analysen und Anmerkungen zur Kompositionstechnik mit aufführungspraktischen und theologischen Notizen, Dortmund 2015.
- Dürr 1951 Alfred Dürr, Studien über die frühen Kantaten J. S. Bachs (=Bach-Studien, vierter Band), Leipzig 1951.
- Dürr 1967 Alfred Dürr, Johann Sebastian Bach. Weihnachts-Oratorium BWV 248, München 1967 (= Ludwig Waeltnier [Hg.], Meisterwerke der Musik, Bd. 8).

- Dürr 1976 Alfred Dürr, Das Bachbild im 20. Jahrhundert, in: Kirsten Beißwenger, Georg von Dadelsen, Reinmar Emans, Klaus Hofmann, Bettina Klaproth, Yoshitake Kobayashi, Frieder Rempp, Mathias Wendt (Hg.), Alfred Dürr. Im Mittelpunkt Bach. Ausgewählte Aufsätze und Vorträge, Kassel 1988, S. 178-191.
- Dürr 1971 Alfred Dürr, Die Kantaten von Johann Sebastian Bach, München 1971.
- Dürr 1976 Alfred Dürr, Zur Chronologie der Leipziger Vokalwerke J. S. Bachs, Kassel 1976.
- Dürr 1977 Alfred Dürr, Studien über die frühen Kantaten Johann Sebastian Bachs. Verbesserte und erweiterte Fassung der im Jahr 1951 erschienenen Dissertationsschrift, Wiesbaden 1977.
- Dürr 1986a Alfred Dürr, Melodievarianten in Johann Sebastian Bachs Kirchenliedbearbeitungen, in: Alfred Dürr und Walther Killy (Hg.), Das protestantische Kirchenlied im 16. und 17. Jahrhundert. Text-, musik- und theologiegeschichtliche Probleme, Wiesbaden 1986, S. 149-162.
- Dürr 1986b Alfred Dürr, Kein Meister fällt vom Himmel, in: Musica 40 (1986), S. 309-312.
- Dürr 2000 Alfred Dürr, Johann Sebastian Bach. Die Kantaten (Reihe "Bärenreiter Werkeinführungen"), 8. Auflage, Kassel 2000.
- Emans 2007-15 Reinmar Emans, Sven Hiemke, Klaus Hofmann, Siegbert Rampe (Hg.), Das Bach-Handbuch in 7 Bänden, Laaber 2007-2015.
- Eggebrecht 1988 Hans Heinrich Eggebrecht, Sinnbildlichkeit in Text und Musik bei Johann Sebastian Bach, in: MuK 58 (1988), S. 176-184.

- Fischer 1878 Albert Friedrich Wilhelm Fischer: Kirchenlieder-Lexikon. Hymnologisch-literarische Nachweisungen über ca. 4500 der wichtigsten und verbreitetsten Kirchenlieder aller Zeiten. 2 Bde. Gotha 1878–1879.
- Geck 1967 Martin Geck, Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert. Die zeitgenössischen Dokumente und ihre ideengeschichtliche Deutung, Regensburg 1967.
- Geck 1970 Martin Geck, Bachs Schriftverständnis, in: MuK 40, (1970), S. 9-17.
- Geck 2000a Martin Geck, Bach. Leben und Werk, Rowohlt 2000.
- Geck 2000b Martin Geck, Bach und der Pietismus, in: Ders., „Denn alles findet bei Bach statt“: Erforschtes und Erfahrenes, Stuttgart 2000, S. 88-108.
- Glöckner 2000 Andreas Glöckner, Eine Michaeliskantate als Parodievorlage für den sechsten Teil des Bachschen Weihnachts-Oratoriums?, in BJ 86 (2000), S. 317-326.
- Glöckner 2004 Andreas Glöckner, KB zu NAB II/5b (Frühfassung der Matthäus-Passion), Kassel 2004.
- Hahn 1993 Gerhard Hahn, Die Passion Christi im geistlichen Lied, in: Walter Haug, Burghart Wachinger (Hg.), Die Passion Christi und Literatur und Kunst des Spätmittelalters (= Fortuna Vitrea. Arbeiten zur literarischen Tradition zwischen dem 13. Und 16. Jahrhunderts, Bd. 12), Tübingen 1993, S. 297-319.
- t’Hart 2002 Maarten t’Hart, Bach und ich, München 2002.
- Heinemann 2007 Michael Heinemann, Frömmigkeit und Amt. Paul Gerhardt und Johann Sebastian Bach (= Jahresgabe 2007 der Internationalen Bach-Gesellschaft Schaffhausen), Stuttgart 2007.

- Hiemke 2007 Sven Hiemke, Johann Sebastian Bach. Orgelbüchlein (Reihe Bärenreiter Werkeinführungen), Kassel 2007.
- Higuchi 1990 Ryuichi Higuchi, KB zu NBA I/34, Kassel etc. 1990.
- Hildesheimer 1985 Wolfgang Hildesheimer, Der ferne Bach, Frankfurt a. M. 1985.
- Hill 1994 David Hill, The persistence of memory. Mode, trope, and difference in the Passion Chorale. New York 1994.
- Hindermann 1975 Walter F. Hindermann, Die nachösterlichen Kantaten des Bachschen Choralkantaten-Jahrgangs, Hofheim/Taunus 1975.
- A. Hoyer 2018 Arendt Hoyer, Was Musik andächtig macht. Drei Leipziger Kirchenkantaten Johann Sebastian Bachs, liturgiewissenschaftlich unter die Lupe genommen, Zürich 2018.
- M. Hoyer 1991 Michael Hoyer, Von der zwiefältigen Verwirklichung des Gotteswortes im Choraltropus der Kantate Bachs, in: Frank Heidelberger, Wolfgang Osthoff, Reinhard Wiesend (Hg.), Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte (= Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag), Kassel 1991.
- Jena 1997 Günter Jena, Brich an, o schönes Morgenlicht. Das Weihnachtsoratorium von Johann Sebastian Bach. Erfahrungen und Gedanken eines Dirigenten, Eschbach 1997.
- Jenny 1983 Markus Jenny, Luther-Zwingli-Calvin in ihren Liedern, Zürich 1983.
- Jones 2007 Richard P. D. Jones, The Creative Development of Johann Sebastian Bach, Volume 1: 1695-1717: Music to Delight the Spirit, Oxford 2007.
- Kadelbach 2015 Ada Kadelbach, Himmlische Lieder und Hamburg, Lübeck und Lüneburg. Zur Rezeption von Johann Rist in Gesangbüchern norddeutscher

- Hansestädte, in: Johann Anselm Steiger, Bernhard Jahn (Hg.), Johann Rist (1607-1667). Profil und Netzwerke eines Pastors, Dichters und Gelehrten, Berlin und Boston 2015, S. 481-512.
- Kaiser 2016 Kaiser, Jochen, Die Macht der Melodie – oder: Die Beziehung zwischen Text und Melodie musikwissenschaftlich und empirisch untersucht, Mainz 2016 [Schott Campus, urn:nbn:de:101:1-2016070810182].
- Keller 1937 Hermann Keller, Unechte Orgelwerke Bachs, in: BJ 34 (1937), S. 59-82.
- Keller 1948 Hermann Keller, Die Orgelwerke Bachs, Leipzig 1948.
- Kim 2016 Jin-Ah Kim, Die Frage nach Gott. Bach und Händel im Vergleich, in: Musik & Ästhetik, 20/80 (2016), S. 49–63.
- Klassen 2001 Klassen, Janina, „Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre – ein produktives Missverständnis“, in: Günther Wagner (Hg.), Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart und Weimar 2001, S. 73–83.
- Klek 2010 Konrad Klek, Paul Gerhardt in Vertonungen des 19. Jahrhunderts, in: Günter Balders (Hg.), „Ich singe mit, wenn alles singt“. Paul Gerhardt und die Musik (= Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft Bd. 6), Berlin 2010, S. 18-50.
- Klek 2011 Konrad Klek, In dulci jubilo – süße Musik, bitte sehr!, in: Eckart Liebau, Jörg Zirfas (Hg.), Die Bildung des Geschmack. Über die Kunst der sinnlichen Unterscheidung, Bielefeld 2011.
- Klek 2015 Konrad Klek, Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt, Bd. 1, Leipzig 2015.
- Klek 2016 Konrad Klek, Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt, Bd. 2, Leipzig 2016.

- Klek 2017 Konrad Klek, Dein ist allein die Ehre. Johann Sebastian Bachs geistliche Kantaten erklärt, Bd. 3, Leipzig 2017.
- Konrad 2000 Aspekte musikalisch-theologischen Verstehens in Mariane von Zieglers und Johann Sebastian Bachs Kantate *Bisher habt ihr nichts gebeten in meinem Namen BWV 87*, in: AfMw LVII (2000), S. 199-221.
- Krones 1998 Hartmut Krones, Von zarten Fräulein und gutem Truck. Zu modaler Konzeption und Symbolik in Hans Leo Hasslers „Lustgarten“ von 1601, in: Elisabeth Theresia Hilscher (Hg.), Österreichische Musik – Musik in Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas. Theophil Atonicek zum 60. Geburtstag (Othmar Wessely (Hg.), Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, Band 34), Tutzing 1998, S. 51-70.
- Krones 2014 Hartmut Krones, Protestantische und weltliche Musik in katholischen Kirchen, in: Boje E. Hans Schmuhl und Ute Omonsky (Hg.), Über den Klang aufgeklärter Frömmigkeit. Retrospektive und Progression in der geistlichen Musik (= Michaelsteiner Konferenzberichte, Bd. 78), Augsburg 2014, S. 121-147.
- Krummacher 1995 Friedhelm Krummacher, Traditionen der Choraltropierung in Bachs frühem Vokalwerk, in: Karl Heller und Hans-Joachim Schulze (Hg.), Das Frühwerk Johann Sebastian Bachs, Kolloquium veranstaltet vom Institut für Musikwissenschaft der Universität Rostock 11.-13.September 1990, Köln 1995, S. 217-243.
- Krummacher 2018 Friedhelm Krummacher, Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen. Band 1: Vom Frühwerk zur Johannes-Passion (1708-1724). Band 2: Vom zweiten Jahrgang zur Matthäus-Passion (1724-1729), Kassel 2018.
- Küster 1996 Konrad Küster, Der junge Bach, Stuttgart 1996.
- Küster 1999 Konrad Küster (Hg.), Bach-Handbuch, Kassel und Stuttgart 1999.

- Langbecker 1830 Emanuel Christian Gottlob Langbecker, Das deutsch-evangelische Kirchenlied. Ein Denkmal zur 3. Jubelfeier der Augsburgerischen Confession, Berlin 1830.
- Leahy 2011 Anne Leahy, J. S. Bachs „Leipzig“ Chorale Preludes (= Robin A. Leaver [Hg.], Contextual Bach Studies, No. 3), Lanham 2011.
- Leaver 1983 Robin A. Leaver, Bach theologische Bibliothek. Eine kritische Bibliographie (= Beiträge zur theologischen Bachforschung I), Neuhausen-Stuttgart 1983.
- Leaver 1997 Robin A. Leaver, The mature vocal works and their theological and liturgical context, in: John Butt (Hg.), The Cambridge Companion to Bach, Cambridge 1997, S. 86-122.
- Leaver 1998 Robin A. Leaver, Bach, Kirchenlieder und Gesangbücher, in: Renate Steiger (Hg.), Theologische Bachforschung heute. Dokumentation und Bibliographie der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung; 1976-1996; mit 15 Textbeiträgen, Berlin 1998, S. 277-293.
- Leaver 2004 Robin A. Leaver, Eschatology, Theology and Music: Death and Beyond in Bach's Vocal Music, in: Anne Leahy und Yo Tomita (Hg.), Irish Musical Studies 8: Bach Studies from Dublin, Dublin 2004.
- Löhlein 1987 Heinz-Harald Löhlein, KB zu NBA IV/1 (Orgelbüchlein, sches Choräle von verschiedener Art, Orgelpartiten), Kassel 1987.
- Lorbeer 2012 Lukas Lorbeer, Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts (= Volker Henning Drecoll und Thomas Kaufmann (Hg.), Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte, Bd. 104), Göttingen 2012.

- Marissen 1998 Michael Marissen, *Lutheranism, Anti-Judaism, and Bach's St. John Passion: With an Annotated Literal Translation of the Libretto*, New York 1998.
- Marti 1981 Andreas Marti, „...die Lehre des Lebens zu hören“. Eine Analyse der drei Kantaten zum 17. Sonntag nach Trinitatis von Johann Sebastian Bach unter musikalisch-rhetorischen und theologischen Gesichtspunkten, Bern 1981.
- Marti 2010 Andreas Marti, Johann Sebastian Bach und Paul Gerhardt: Fremde Vertraute. In: (Günter Balders (Hg.), „Ich singe mit, wenn alles singt“. Paul Gerhardt und die Musik (= Beiträge der Paul-Gerhardt-Gesellschaft, Bd. 6), Berlin 2010, S. 9-17.
- Mautner 1997 Martin-Christian Mautner, *Mach einmal mein Ende gut. Zur Sterbekunst in den Kantaten Johann Sebastian Bachs zum 16. Sonntag nach Trinitatis*, Frankfurt a. M. 1997.
- Melamed 1996 Daniel R. Melamed, Chor- und Choralsätze, in: Christoph Wolff (Hg.), *Die Welt der Bachkantaten Bd. I, Johann Sebastian Bachs Kirchenkantaten: Von Arnstadt bis in die Köthener Zeit*, Stuttgart 1996, S. 169-183.
- Meyer 1977 Ulrich Meyer, Johann Sebastian Bachs theologische Äußerungen, in: *MuK* 47 (1977), S. 112-118).
- Meyer 1979 Ulrich Meyer, *J. S. Bachs Musik als theonome Kunst*, Wiesbaden 1979.
- Meyer 1987 Ulrich Meyer, Über J. S. Bachs Orgelchoralkunst, in: Walter Blankenburg und Renate Steiger (Hg.), *Theologische Bach-Studien I* (= Beiträge zur theologischen Bachforschung 4), Stuttgart 1987.
- Meyer 2015 Ulrich Meyer, Gottesdienstliches Leben, in: Siegbert Rampe (Hg.), *Bachs Welt. Sein Leben, sein Schaffen, seine Zeit. Festschrift für Henning Müller-Buscher zum 70. Geburtstag* (= *Das Bach-Handbuch*, Band 7), Laaber 2015, S. 525-547.

- Möller 2000 Christian Möller, Das 16. Jahrhundert, in: Christian Möller (Hg.), Kirchenlied und Gesangbuch. Quellen zu ihrer Geschichte. Ein hymnologisches Arbeitsbuch (= Hermann Kurzke [Hg.], Mainzer Hymnologische Studien Band 1), Tübingen 2000, S. 69-127.
- Moser 1921 Hans-Joachim Moser, Geschichte der deutschen Musik in zwei Bänden, Erster Band: Von den Anfängen bis zum Beginn des Dreißigjährigen Krieges, Stuttgart und Berlin²1921.
- Mühlhaupt 1, 1959 Erwin Mühlhaupt (Hg.), D Martin Luthers Psalmen=Auslegung, 1. Band, Psalmen 1-25, Göttingen 1959.
- Nelle 1907 Wilhelm Nelle, Johann Sebastian Bach und Paul Gerhardt, in: BJ 4 (1907), S. 11-31.
- Neumann 1956 Werner Neumann, Zur Frage der Gesangbücher Johann Sebastian Bachs, in: Bach-Jahrbuch 43 (1956), S. 112-123.
- Osthoff/Hallmark
1984 Helmuth Osthoff und Rufus Hallmark, KB zu NBA I/23, Kantaten zum 16. und 17. Sonntag nach Trinitatis, Kassel 1984.
- Petersen-Mikkelsen
2003 Birger Petersen-Mikkelsen, Praedicatio sonora. Musik und Theologie bei Johann Sebastian Bach, in: Birger Petersen-Mikkelsen und Axel Frieb-Preis (Hg.), Kirchenmusik und Verkündigung – Verkündigung als Kirchenmusik. Zum Verhältnis von Theologie und Kirchenmusik. Die Referate des Eutiner Symposions 2001 (= Eutiner Beiträge zur Musikforschung Bd. 4), Eutin 2003.
- Petzoldt 1985 Martin Petzoldt, Bibel, Gesangbuch, Katechismus. Johann Sebastian Bachs theologische Welt, in Cantate. Eine Handreichung für Pfarrer und Kirchenmusiker zum Schütz- und Bach-Gedenkjahr 1985, Kassel 1985, S. 29-42.

- Petzoldt 1991 Martin Petzoldt, Zur Differenz zwischen Vorlage und komponiertem Text in Kantaten Johann Sebastian Bachs am Beispiel von BWV 25, in: Reinhard Szeskus [Hg.], Johann Sebastian Bachs historischer Ort [= Bach-Studien 10], Wiesbaden 1991, S. 80-107.
- Petzoldt 1996 Martin Petzoldt, Hat Gott Zeit, hat der Mensch Ewigkeit? Zur Kantate BWV 106 von Johann Sebastian Bach, in: MuK 66 (1996), S. 212-220.
- Petzoldt 1997 Bach und die Bibel. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung der Leipziger Bibelgesellschaft mit Unterstützung der Deutschen Bibelgesellschaft. Leipzig 1997.
- Petzoldt 1999a Martin Petzoldt, Liturgie und Musik in den Leipziger Hauptkirchen, in: Christoph Wolff (Hg.), Die Welt der Bachkantaten Bd. III, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, Stuttgart 1999, S. 69-93.
- Petzoldt 1999b Martin Petzoldt, Theologische Aspekte der Leipziger Kantaten Bachs, in: Christoph Wolff (Hg.), Die Welt der Bachkantaten Bd. III, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, Stuttgart 1999, S. 127-141.
- Petzoldt 2004 Martin Petzoldt, Bach-Kommentar, Band 1, Die geistlichen Kantaten des 1. bis 27. Trinitatis-Sonntages (= Norbert Bolin [Hg.], Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 14.1), Stuttgart 2004.
- Petzoldt 2007a Martin Petzoldt, Bach-Kommentar, Band 2, Die geistlichen Kantaten vom 1. Advent bis zum Trinitatisfest (= Norbert Bolin [Hg.], Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Bd. 14.2), Stuttgart 2007.
- Petzoldt 2007b Martin Petzoldt, Paul-Gerhardt-Lieder im Werk Bachs, in: MuK 77 (2007), S. 13-19.

- Petzoldt 2012 Martin Petzoldt/Lorenz Stolzenbach, Bachs harmonischer Ausdruck. Textinterpretation der Choräle am Beispiel von „O Haupt voll Blut und Wunden“, in: MuK 82 (2012), S. 20-26.
- Pidoux 1993 Vgl. Pierre Pidoux, Franc, Bourgeois, Davantès. Leur contribution à la création des mélodies du Psautier de Genève, Genf 1993.
- Piper 1975 Hans-Christoph Piper, Ars moriendi und Kirchenlied, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 19 (1975), S. 105-122.
- Platen 1975 Emil Platen, Zur Echtheit einiger Choralsätze Johann Sebastian Bachs, BJ 61 (1975), S. 50-62.
- PPM X App Hans-Otto Korth und Wolfgang Mierseemann, Praxis Pietatis Melica, Editio X, Berlin 1661. Edition und Dokumentation der Werkgeschichte, Bd. I, Teil 2 (Apparat), Halle a. d. Saale 216.
- Rambach 1817 August Jacob Rambach, Anthologie christlicher Gesänge aus allen Jahrhunderten der Kirche, Altona und Leipzig 1817.
- Rathey 2016 Markus Rathey, Johann Sebastian Bach's Christmas Oratorio, New York 2016.
- Riemer 1834 Friedrich Wilhelm Riemer (Hg.), Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 bis 1832, Vierter Teil, die Jahre 1825 bis 1827, Berlin 1834.
- Rienäcker 1983 Gerd Rienäcker, Beobachtungen zum Eingangschor der Kantate BWV 127, in: BzBf 2, Leipzig 1983, S. 5-15.
- Rienäcker 1991 Gerd Rienäcker, Beobachtungen zum Eingangschor BWV 25, in: Reinhard Szeskus (Hg.), Johann Sebastian Bachs historischer Ort [= Bach-Studien 10], Wiesbaden 1991, S. 108-130.

- Rifkin 1975 Joshua Rifkin, The Chronology of Bach's Saint Matthew Passion, in: The Musical Quarterly 61 (1975).
- Schalz 1986 Nicolas Schalz, Die „Matthäus-Passion“ oder zu Bachs widerständiger Aktualität, in: Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (Hg.), Musik-Konzepte 50/51, Johann Sebastian Bach. Die Passionen, München 1986.
- Schering 1908 Arnold Schering, Die Lehre von den musikalischen Figuren, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1908, S. 106-144.
- Schmitz 1950 Arnold Schmitz, Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Johann Sebastian Bachs (=Neue Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1), Mainz 1950.
- Schmoll-Barthel
1991 Jutta Schmoll-Barthel, Überlegungen zu Bachs Choralsatz, in: Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum VI. Internationalen Bachfest der DDR in Verbindung mit dem 64. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 11./12. September 1989 (= BzBf 9/10), Leipzig 1991, S. 285-292.
- Schulze 1999 Hans-Joachim Schluze, Texte und Textdichter, in: Die Welt der Bach-Kantaten, Band III, Johann Sebastian Bachs Leipziger Kirchenkantaten, Stuttgart 1999, S. 109-126.
- Schulze 2006 Hans-Joachim Schulze, Die Bach-Kantaten. Einführungen zu sämtlichen Kantaten Johann Sebastian Bachs, Leipzig 2006.
- Schulze 2010 Hans-Joachim Schulze, Rätselhafte Auftragswerke Johann Sebastian Bachs. Anmerkungen zu einigen Kantatentexten, in: BJ 96 (2010), S. 69- 93.
- Schweitzer 1908 Albert Schweitzer, Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1908.

- Seidel 1998 Elmar Seidel, Johann Sebastian Bachs Choralbearbeitungen in ihren Beziehungen zum Kantionalsatz (= Neue Studien zur Musikwissenschaft, Band VI), 2 Bände, Mainz 1998.
- Seidel 2001 Elmar Seidel, Hans Leo Haßlers „mein gmüth ist mir verwirret“ und Paul Gerhardt's „O Haupt voll Blut und Wunden“ in Bachs Werk, in: AfMw 58/2001, S. 61-89.
- Seiffert 1905 Max Seiffert, Neue Bach-Funde, in: Rudolf Schwartz (Hrsg.), Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1904, Elfter Jahrgang, Leipzig 1905.
- Siitan 2010 Toomas siitan, Von der Semantik der textlichen und musikalischen Symmetrie der Bachkantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, in: Musik & Ästhetik 14, 2010, S. 29-37.
- Sirp 1931 Hermann Sirp, Die Thematik der Kirchenkantaten J. S. Bachs in ihren Beziehungen zum protestantischen Kirchenlied, Teil 1, in: BJ 28 (1931), S. 1-50.
- Smend 1947 Friedrich Smend, Joh. Seb. Bach, Kirchenkantaten, Berlin 1947.
- Smend 1969 Friedrich Smend, Bachs Matthäus-Passion, in: Bach-Studien, Kassel 1969, S. 24-83.
- Spitta 1880/2 Philipp Spitta, Johann Sebastian Bach, zweiter Band, Leipzig 1880.
- Spitta 1908 Friedrich Spitta, Die Melodie „Herzlich tut mich verlangen“ in J. S. Bachs Weihnachtsoratorium, in: Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 13. Jahrgang, 1908. Digitalisat: https://archive.org/stream/bub_gb_HNIqAAAAYAAJ#page/n29/mode/2up, abgerufen am 17. 10. 2018.
- R. Steiger 1985 Renate Steiger, Bachs Gebetbuch? Ein Fund am Rande einer Ausstellung, in: MuK 55 (1985), S. 231-234.

- R. Steiger 1989 Renate Steiger, *Actus tragicus und ars moriendi*. Bachs Textvorlage für die Kantate „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ BWV 106, MuK 59 (1989). Wiederveröffentlicht in R. Steiger 2002a, S. 227-239.
- R. Steiger 1991 Renate Steiger (Hg.): *Johann Sebastian Bachs Choralkantaten als Choral-Bearbeitungen*. Bericht über die Tagung in der Thomaskirche zu Leipzig 1990 (= Internationale Arbeitsgemeinschaft für theologische Bachforschung, Bulletin 3), Heidelberg 1991
- R. Steiger 2002a Renate Steiger, *Gnadengegenwart. Johann Sebastian Bach im Kontext lutherischer Orthodoxie und Frömmigkeit* (= Johann Anselm Steiger [Hg.], *Doctrina et Pietas. Zwischen Reformation und Aufklärung. Texte und Untersuchungen. Abteilung II, Varia, Band 2*), Stuttgart-Bad Cannstatt 2002.
- R. Steiger 2002b Renate Steiger, *Dialogue Structures in J. S. Bach's Cantatas: The Basic Form of Worship as a model for artistic shaping*, in: *Journal of the Riemenschneider Bach Institute*, Vol XXXIII, No. 2 (2002).
- Steiger 1992 Lothar und Renate Steiger, *Sehet! Wir gehen hinauf gen Jerusalem. Johann Sebastian Bachs Kantaten auf den Sonntag Estomihi* (= Martin Rößler und Jürgen Henkys [Hrsg.], *Veröffentlichungen zur Liturgik, Hymnologie, und theologischen Kirchenmusikforschung, Band 24*), Göttingen 1992.
- Steude 2001 Wolfram Steude, Artikel „Haßler, Hans Leo“, in: Wolfgang Herbst (Hg.), *Wer ist wer im Gesangbuch*, 2. Auflage, Göttingen 2001, S. 133-134.
- Stiller 1970 Günther Stiller, *Johann Sebastian Bach und das Leipziger gottesdienstliche Leben seiner Zeit*, Berlin 1970.
- Stinson 2012 Russell Stinson, *J. S. Bach at His Royal Instrument: Essays on His Organ Works*, Oxford 2012.

- Szeskus 1979 Reinhard Szeskus, Die musikalische Thematik in den Choralkantaten Johann Sebastian Bachs. Quellen, Gestalt und Entwicklung. Eine stilkritische Studie, Leipzig 1979 (maschinenschriftlich).
- Veit 1995 Patrice Veit, „...Daheime seine Zeit mit Singen, mit Beten und Lesen zugebracht“: Über den Umgang mit Kirchenliedern im außergottesdienstlichen Kontext, in: Renate Steiger (Hg.), Die Quellen Johann Sebastian Bachs. Bachs Musik im Gottesdienst. Bericht über das Symposium 4.-8. Oktober 1995 in der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Heidelberg 1998, S. 329-335.
- Vogler 1800 Georg Joseph Vogler, Abt Vogler's Choral-System, Kopenhagen 1800 (2 Bde.)
- Wackernagel 1864 Philipp Wackernagel, Das deutsche Kirchenlied, Bd. I, Leipzig 1864.
- Wallmann 1986 Johannes Wallmann, Johann Sebastian Bach und die geistlichen Bücher seiner Bibliothek, in: Johannes Wallmann (Hg.), Theologie und Frömmigkeit im Zeitalter des Barock. Gesammelte Aufsätze, Tübingen 1995, S. 124-145 (Erstdruck: Pietismus und Neuzeit 12, 1986, S. 162-181).
- Walter 1994 Meinrad Walter, Musik-Sprache des Glaubens, Frankfurt a. M. 1994.
- Walter 2006 Meinrad Walter, Johann Sebastian Bach. Weihnachtsoratorium (Reihe Bärenreiter Werkeinführungen), Kassel 2006.
- Walther 2011 Meinrad Walter, Johann Sebastian Bach, Johannespassion. Eine musikalisch-theologische Einführung, Stuttgart 2011.
- Wersin 2010 Michael Wersin, Bach Hören. Eine Anleitung, Stuttgart 2010.
- Werthemann 2012 Helene Werthemann, Komm, du süsse Todesstunde (BWV 161), in: Albert Jan Becking, Jörg-Andreas Bötticher und Anselm Hartinger (Hrsg.), Wie schön leuchtet der Morgenstern. Johann Sebastian Bachs geistliche

- Kantaten. Werkeinführungen und Dokumente der Basler Gesamtauführung, Basel 2012, S. 389-391.
- Williams 1980 Peter Williams, The Organ Musik of J. S. Bach, II: Works based on Chorales, Cambridge 1980.
- Winterfeld 1847 Carl von Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang im achtzehnten Jahrhundert, Leipzig 1847.
- Wolff 2000 Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach, Frankfurt a. M. 2000.
- Wolff 2003 Christoph Wolff, KB zu NBA IV/9 (Orgelchoräle der Neumeister-Sammlung), Kassel 2003.
- Zahn 1, 1889 Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Bd. 1, Gütersloh 1889. Digitalisat: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304498-5>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 4. 11. 2018.
- Zahn 2, 1890 Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Bd. 2, Gütersloh 1890. Digitalisat: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304500-4>, Bayerische Staatsbibliothek online, abgerufen am 11. 11. 2018.
- Zahn 3, 1890 Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder Bd. 3, Gütersloh 1890. Digitalisat: <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11304501-9>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 4. 11. 2018.
- Zehnder 2009 Jean-Claude Zehner, Die frühen Werke Johann Sebastian Bachs. Stil – Chronologie – Satztechnik, Basel 2009.

21 Zitierte Werke von Martin Luther

Biblia: das ist: Die gantze heilige Schrift: Deudsch..., Wittenberg 1545.

Die sieben Bußpsalmen (1517), WA 1, 154-220.

Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi (1519), WA 2, 136-142.

Operationes in psalmos (1521), WA 5, 26-673.

Predigten 1522, WA 10 III.

Kleiner Katechismus, WA 30 I, 239-345.

Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens (1531), WA 38, 1-69.

Hauspostille 1544, WA 52, 1-842.

Erste Psalmenvorlesung (1513/15), WA 55, 100-1028.

22 Historische Literatur

Arnd 1675

Johann Arnd, Postilla, Das ist: Geistreiche Erklärung Der Evangelischen Texte durchs gantze Jahr auff alle Sonn Hohe und andere Fest und ApostelTage : Sampt einer dreyfach-durchgehenden Betrachtung über die gantze Passions-Historia ; Alles also eingerichtet, Daß durchgehends auff jeden Text zwo, drey, vier, auch zuweilen fünff unterschiedliche Predigten zu finden, Franckfurt am Mäyn 1675.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10330382-6>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

Arnstädtisches

Verbessertes 1705

Arnstädtisches verbessertes Gesangbuch / Darinnen eine vernügliche Anzahl von Geistlichen und reinen Lieder zufinden / die seithero zuvörderst in Schwarzburgischen / wie auch andern umliegenden Ländern und Oertern /bey öffentlicher und privat-Andacht / sind bekannt worden..., Arnstadt 1705.

Digitalisat:

<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN66149764X>,

Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.

Arnstädtisches

neu=vermehrtes 1711

Arnstädtisches Neu-Vermehrtes GesangBuch, Worinnen Vieler reinen Lehrer und Christen / fürnehmlich des Seel. Herrn Doct. Luthers und Paul Gerhards Geist=reiche Lieder..., Arnstadt 1711.

Digitalisat:

<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN625140311>,

Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.

Cantionale Sacrum

1646/48

Cantionale Sacrum, Das ist/ Geistliche Lieder/ von Christlichen und Trostreichen Texten/ Mit 3. 4. 5. oder mehr Stimmen unterschiedlicher Autorum : Für die Fürstliche Land- und andere Schulen im Fürstenthumb Gotha/ Auff gnädige Fürstl. Verordnung in dieses bequeme Format zusammen gebracht, Gotha 1646-1648.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592499-2>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

Dreßdnisches 1656

Dreßdenisch Gesangbuch Christlicher Psalmen und Kirchenlieder, Herrn D. Martini Lutheri, und anderer Gottseligen Lehrer und frommen Christen, theils mit den Noten und ihren echten Melodeyen gesetzt..., Dresden 1656.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525052-5>, Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

Dreßdnisches 1707

Neu-auffgelegtes Dreßdnisches Gesang=Buch Oder GOTT-geheilte Kirchen- und HaußAndachten DarinnenNicht allein des hoch=erleuchteten Mannes GOTTes D. Martini Lutheri, sondern auch der Kern vieler andern vornehmer Gottseliggelehrter Leute Geistreiche Lieder zu finden..., Dresden und Leipzig 1707.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525053-0>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

- Dreßdnisches 1727 Das Privilegirte Ordentliche und Vermehrte Dreßdnische Gesang-Buch: Wie solches so wohl In der Churfl. Sächsis. Schloß-Capell als in denen andern Kirchen bey der Churfl. Sächsischen Residentz ... gebraucht ..., Dresden und Leipzig 1727.
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592116-8>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018
- Forkel 1802 Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802. Wiederveröffentlichung: Axel Fischer (Hg.), Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, Kassel 1999.
- Freylinghausen 1704 Anastasius Freylinghausen, Geistreiches Gesangbuch : den Kern Alter und Neuer Lieder, wie auch die Noten der unbekannten Melodeyen und dazu gehörige nützliche Register in sich haltend, Halle 1704.
Digitalisat der 3. Auflage von 1706:
<https://books.google.de/books?id=rOgUAAAAQAAJ&printsec=front-cover&hl=de#v=onepage&q&f=false>,
Google Books, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Geistliche Lieder 1634 Johann Eccard und Johannes Stobäus, Geistliche Lieder Auff gewöhnliche Preussische Kirchen=Melodeyen durchaus gerichtet / und mit fünf Stimmen componiret..., Danzig (Georg Rheten) 1634.
Digitalisat der Cantus-Stimme:
http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/83/IMSLP203646-PMLP344394-eccard-geist_lied_bmp-01.pdf,
abgerufen am 16. 10. 2018.

Geistreicher Liederschatz

1715

Geistreicher Lieder-Schatz, Oder Leipziger Gesang-Buch : Worinnen Der Kern aller Evangel. Lieder, sonderlich aber diejenigen enthalten, welche in Leipzig und denen benachbarten Orten bey öffentlichen Gottesdienste pflegen gesungen zu werden, Leipzig 1715.

Digitalisat:

<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN660749025>,

Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.

Gesangbuch Berlin 1829

Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen, Berlin 1829.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10593172-4>,

Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018

Gesangbuch Berlin 1874

Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen, Berlin 1874.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb11187429-7>,

Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

Gesangbuch Leipzig 1844

Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche in den Stadtkirchen zu Leipzig, Leipzig 1844.

Digitalisat:

<https://books.google.de/books?id=PoRZ7VqFBdMC&printsec=front-cover&hl=de#v=onepage&q&f=false>,

Google Books, abgerufen am 16. 10. 2018.

Gothaisches 1741

Gothaisches neu-vermehrtes Gesangbuch, worinnen D. Martin Luthers u. anderer frommer ... Christen Geistreiche Lieder und Gesänge, 1369 an der Zahl, enthaltenen, nach Ordnung der Jahres-Zeit, und des Catechismi ein- und abgetheilet ..., Gotha, 1741.

Digitalisat:

<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb11010778-4>,

Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 4. 11. 2018.

Hannoverisches

Ordentliches 1698

Das Hannoverische ordentliche Gesang=Buch/ samt einem kurzen Anhang/ wie auch einem geistreichen vermehrten Gebet=Buch/Und D. Justii Gesenii Katechismus=Fragen..., Leipzig und Hannover 1698.

Digitalisat:

<http://diglib.hab.de/drucke/tl-490/start.htm>,

Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, abgerufen am 16. 10. 2018.

Harmoniae Sacrae

Harmoniae Sacrae Vario Carminum Latinorum & Germanicorum genere: Quibus Operae Scholasticae in Gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur: varie preces, funerationes solennes, sacra Gregoriana celebrantur, Rhambau, Gorlici 1613.

Digitalisat:

<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN798849037>,

abgerufen am 16. 10. 2018.

- Haßler 1601 Hans Leo Haßler, Lustgarten Neuer Teutscher Gesäng / Balletti, Galliarden und Intradan / mit 4.5.6. und 8. Stimmen: Componiert durch Hanns Leo Haßler von Nürnberg. Zu Nürnberg bey Paul Kauffmann, 1601.
Digitalisat (Cantus-Stimme):
<http://haab-digital.klassik-stiftung.de/viewer/image/874996392/1/>,
Digitale Sammlungen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek,
Quelle: Klassik Stiftung Weimar, abgerufen am 16. 10. 2018
- Henrici 1729 Christian Friedrich Henrici, Ernst- Schertzhaffte und Satyrische Gedichte, Anderer Theil, Leipzig 1729.
- Hutter 1610 Leonard Hutter, Compendium Locorum theologicorum, Ex Scripturis sacris, & libro Concordiae, Jussu & autoritate, Sereniss. Elect. Saxoniae, Christiani II. &c. collectum, & ab utraque Facultate Theologica Lipsiensi & Wittenbergensi approbatum..., Wittenberg 1610.
- Krüger 1711 Martin Krüger, Evangelischer Tugend=Orden, oder sonderbare evangelische Tugend=Betrachtungen über die Kern= und Evangelien=Sprüche aller Sonn= und Fest=täglichen Evangelien..., Leipzig 1711.
Digitalisat:
<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN641706073>, Deutsche Digitale Bibliothek, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Mattheson 1725 Johann Mattheson, Critica musica : d.i. Grundrichtige Untersuchung und Beurtheilung, vieler, theils vorgefaßten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Entwürffe, so in ... musicalischen Schriften zu finden ..., Bd. 2, Hamburg 1725.
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527428-2>, Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 10. 10. 2017.

- Mattheson 1740 Johann Mattheson, Grundlage einer Ehren-Pforte, woran der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler etc. Leben, Wercke, Verdienste etc., erscheinen sollen, Hamburg 1740.
- Müller 1732 Heinrich Müller, D. Henrici Müllers Theol. Profess. Senior. und Superintend. zu Rostock Evangelischer Hertzens-Spiegel, Oder: Geist-reiche Erklärung und Betrachtung der Sonn- und Fest-täglichen Evangelien, Wie auch beygefügtten Passions-Predigten, Lüneburg 1732.
Digitalisat:
<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN647471329>,
Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Müller 1734 Heinrich Müller, Evangelische Schlußkett Und Krafft-Kern: Oder Gründliche Auslegung der gewöhnlichen Sonn- und Fest-Tags-Evangelien ... ; Jetzo mit mehrern Concordantzien, wie auch einer richtigen Abtheilung in unterschiedene Jahrgänge und Registern versehen, Frankfurt a. M. 1734.
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10327588-9>, Bayerische Staatsbibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018.
- New Catechismus
Gesangbüchlein 1598 David Wolder (Hg.), New Catechismus Gesangbüchlein, darinne Mart. Lutheri, und anderer Christen geistliche gesenge durch Davidem Wolderum nach Ordnung der Heuptstücke des Catechismi sein abgetheilet, und mit ihren Melodeyen u. Summarien gedruckt, Hamburg 1598.

Newes vollk�mliches Gesangbuch 1640	Johann Crüger, Newes vollk�mliches Gesangbuch/ Augspurgi- scher Confession, Auff die in der Chur- und Marck Brandenburg Christliche Kirchen/ F�rnemlich beyder ResidentzSt�dte Berlin und Cölln gerichtet..., Berlin 1640.
Olearius 1668	Johann Olearius, Christliche Bet-Schule auff unterschiedliche Zeit/ Personen/ Verrichtungen/ Creutz/ Noth und Zufälle im Le- ben und Sterben / wie auch insonderheit auff die ordentlichen Sonntags- und Fest-Evangelia gerichtet / Die dritte Ausfertigung (...), Leipzig ³ 1668.
Olearius 1681 (5)	Johann Olearius, Biblischer Erklärung fünfter und letzter Theil. Darinnen das gantze Neue Testament..., Leipzig 1681
Orgelbuch Plotz	Orgelbuch Plotz, Brieg, 17. Jahrhundert. Digitalisat: http://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/docmeta- data?id=295661&from=&dirids=1&ver_id=&lp=1&QI=7E957ECB32 AF36B9A31E69B726194206-2 Biblioteka Jagiello�ska, Berol. Mus. ms. 40056, abgerufen am 16. 10. 2018.
Praxis pietatis melica 1653	PRAXIS PIETATIS MELICA: Das ist: Vbung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesängen, Herrn D. Martini Lu- theri fürnemlich, wie auch anderer vornehmer und gelehrter Leute, 5. Auflage Berlin 1653. Digitalisat: http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resol- ver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10922649-7 , Bayerische Staats- bibliothek Digital, abgerufen am 16. 10. 2018.
Praxis pietatis melica 1656	Johann Crüger, PRAXIS PIETATIS MELICA Das ist: Vbung der Gottseligkeit in christlichen und trostreichen Gesängen, Herrn D. Martini Lutheri fürnemlich, wie auch anderer vornehmer und ge- lehrter Leute, 6. Auflage Frankfurt a. M. 1656.

- Printz 1696 Wolfgang Caspar Printz von Waldthurn: Phrynis Mitilenaeus, oder Satyrischer Componist, Dresden und Leipzig 1696.
- Sasse Hs Christoph Sasse, Sammelhandschrift aus der Mitte des 18. Jahrhunderts.
Digitalisat:
<http://resolver.staatsbibliothek-berlin.de/SBB0001CF9300000000>,
Staatsbibliothek zu Berlin, digitalisierte Sammlungen, abgerufen am 4. 11. 2018.
- Schein 1645 Johann Hermann Schein, CANTIONAL, Oder Gesang-Buch Augspurgischer Confession : In welchem des Herrn D. Martini Lutheri, vnd anderer from[m]en Christen, auch des Autoris eigene Lieder vnd Psalmen ... allhier zu Leipzig bräuchlich. Verfertiget vnd mit 4. 5. vnd 6. Stimmen componiret...
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592507-9>, Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Schneegaß 1597 Cyriakus Schneegaß, Geistliche Lieder vnd Psalmen Für Einfeltige frome Herten zugerichtet, Erfurt 1597.
- Schuldiges Lob Gottes 1713 Schuldiges Lob Gottes, Oder: Geistreiches Gesang-Buch: Ausgebreitet, durch Hrn. D. M. Luthern, und andere vornehme Evangelische Lehrer, So in Kirchen und Schulen des Fürstenthums Weimar, wie auch der Hennebergischen Landes-Portion zu gebrauchen, Mit verschiedenen..., Weimar 1713.
Digitalisat:
<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN661235688>,
Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.

Selneccer 1563

Nikolaus Selneccer, Das Erst Buch des Psalters Davidis / Nemlich / die ersten fünffzig Psalmen / ordentlichen nach einander / dem gemeinen Mann / und Frommen / einfältigen Christen zu gut / und in dieser elenden zeit zu Trost und Unterricht außgelegt und geprediget..., Nürnberg 1563.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10142873-7>,

Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

Sterbekunst 1659

Johann Heermann: Güldene Sterbekunst : Gezeiget in zwölf Predigten/ Aus dem anmuthigen schönen Sterbe-Gesänglein Hertzlich thut mich verlangen/ nach einem seligen End/ [et]c./ Johann Heermann. - Itzo nach vieler Begehren zum andern mal/ mit einer Vorrede Herrn Abraham Tellers ... bey der Kirchen zu S. Thomas in Leipzig Pastorn ... zum Druck befördert. [Online-Ausg.]. - Leipzig : Riese, 1659.

Digitale Volltextausgabe: © HAB Wolfenbüttel: th-1194.
<http://diglib.hab.de/drucke/th-1194/start.htm>,

abgerufen am 16. 10. 2018.

Telemann 1730

Georg Philipp Telemann, Fast allgemeines Evangelisch-Musicalisches Lieder-Buch : welches 1. sehr viele alte Chorale ... wiederhergestellt aber auch zugleich ... 5. so wohl Chor- als Cammer-mäßig gebraucht werden mag, und endlich 6. über 2000 Gesänge in 500 und etlichen Melodien darstellt, Hamburg 1730.

Digitalisat:

<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10525208-1>, Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.

- Vopelius 1682 Gottfried Vopelius, Gerhard Moebius, Johann Hermann Schein (Hg.), Neu Leipziger Gesangbuch, von den schönsten und besten Liedern verfasset, In welchen Nicht allein des sel. Herrn D. Lutheri ...Gesänge..., Leipzig 1682.
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592508-5>,
abgerufen am 16. 10. 2018.
- Vopelius 1707 Leipziger Gesang-Buch, Welches A. 1682 ... mit deren Lieder Melodeyen von 4. 5. bis 6. Stimmen; Jetzo aber ohne dieselben, mit vielen Liedern vermehret ... nebenst einem Anhang der Geistl. Krancken-Cur Joh. Günthers. Herausgegeben von Gottfr. Vopelio, Leipzig 1707.
Digitalisat:
<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN63092158X>,
Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Vopelius 1729 Gottfried Vopelius, Das vollständige und vermehrte Leipziger Gesang=Buch: Worinnen die auserlesensten Lieder, welche in der evangelischen Kirche gebräuchlich, an der Zahl 852, aus den besten Autoribus und Lieder-Dichtern mit Fleiß gesammelt, und nebst einem Wohleingerichteten Gebet-Buche... mitgetheilet, Leipzig 1729.
Digitalisat:
<http://www.mdz-nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:bvb:12-bsb10592195-1>,
Bayerische Staatsbibliothek digital, abgerufen am 16. 10. 2018.
- Vorrath 1673 Vorrath von alten und neuen Christl. Gesängen, nebenst Kirchen Gebeten und Festandachten..., Leipzig 1673.
Digitalisat:
<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN740812289>,
Göttinger Digitalisierungszentrum, abgerufen am 16. 10. 2018.

Walter Praecepta	Johann Gottfried Walther, Praecepta der musicalischen Composition, Weimar 1708. Neuausgabe von Peter Benary (=Jenaer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 2), Leipzig 1955.
Werckmeister 1702	Andreas Werckmeister, Harmonologia Musica Oder Kurtze Anleitung zur Musicalischen Composition..., Franckfurth und Leipzig 1702. Nachdruck in: Andreas Werckmeister, Musiktheoretische Schriften (=Laaber Reprint Band 2), Reprint der Ausgabe Quedlinburg 1707, Laaber 2003.
Werckmeister 1707	Andreas Werckmeister, Musicalische Paradoxal-Discourse, Oder ungemeine Vorstellungen, wie die Musica einen hohen und göttlichen Ursprung habe..., Quedlinburg 1707. Nachdruck in: Andreas Werckmeister, Musiktheoretische Schriften (=Laaber Reprint Band 2), Reprint der Ausgabe Quedlinburg 1707, Laaber 2003.
Wetterer Gesangbuch	Johannes Rhau, Gesangbuch. / Außerlesene / schöne Psalmen vn[d] geist-/liche Lieder/ von D. Martin Lu-/ther seliger gedächtnuß/ vnd andern gut / hertzigen frommen Christen in Reimen / vnnd Gesangs weiß ge-/stellet. / Jetzt newlich aber der Augspurgischen Confessions verwandten Kirchen vnd / Schulen zu gutem mit vier Stimmen lieb-/lich componiert vnd gesetzt / Durch / Den Ehrwürdigen vnnd wolgelarten / Herrn Johann Rawen Pfarrherrn / zu Wetter. / Sampt einem ordentlichen Register / aller Psalmen vnd Lieder. / Getruckt zu Franckfurt am Mayn. / M.D.LXXXIX.